

# TAMPEREEN YLIOPISTO

Jenni Kangasniemi

”MÄ NÄEN PELKKÄÄ HARMAATA. EIKÄ MUA KIINNOSTA OLLA OSA SITÄ.”

Syrjäytymisen multimodaaliset metaforat dokumenttielokuvassa

*HILTON! Täällä ollaan elämä*

Journalistiikan pro gradu –tutkielma

Toukokuu 2016

KANGASNIEMI, JENNI: ”Mä näen pelkkää harmaata. Eikä mua kiinnosta olla osa sitä.”  
Syrjäytymisen multimodaaliset metaforat dokumenttielokuvassa HILTON! Täällä ollaan elämä.

Pro gradu -tutkielma, 84 s.

Journalistiikka

---

Syrjäytymisestä on tullut viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana poliittinen ja journalistinen iskusana, mutta käsitteen merkityksestä ei vallitse yksimielisyyttä. Kysymys siitä, miten syrjäytymisen ilmiötä tuotetaan diskursiivisesti, on jäänyt marginaaliin. Eräs diskursiivisista mekanismeista, joilla syrjäytymisen kaltaisia abstrakteja ilmiöitä tehdään ymmärrettäväksi, on *metafora*. Metafora on trooppi, jossa asia A ymmärretään asian B termein, kuten kielikuvassa *syrjäytyminen on matka*. Metafora on vallankäyttöä: se korostaa ilmiön tiettyjä puolia ja piilottaa toisia.

*HILTON! Täällä ollaan elämä* (2013) on Virpi Suutarin ohjaama dokumenttielokuva, joka kuvaa itähelsinkiläisessä Nuorisosäätiön vuokratalossa eläviä syrjäytyneitä aikuisia. Elokuva poikkeaa arkisesta uutisvirrasta, sillä se nostaa syrjäytyneet päähenkilöiksi ilman kertojan väliintuloa. Tutkielmani tarkoituksena on tarkastella, millaisia syrjäytymisen metaforia Suutarin dokumenttielokuvassa rakentuu.

Metaforatutkimuksen juuret ovat lingvistiikassa. Kysymys siitä, kuinka muut *moodit* eli semioottiset merkityskanavat, kuten musiikki ja tilankäyttö, tuottavat metaforia, on jäänyt vähemmälle huomiolle. Tutkielmani lähtökohtana on *multimodaalisuus*: ajattelen, että kaikki moodit voivat tuottaa metaforaa. Analysoin, millaisia rooleja eri moodeilla on metaforien rakentumisessa.

Metaforia on tarkasteltu eniten toisistaan irrallisina kielikuvina. Samalla metaforien kasautuminen ja vuorovaikuttaminen on jäänyt sivuosaan. Tutkin, miten yksittäiset metaforat eli *mikrometaforat* järjestyvät elokuvan tarinarakenteen ympärille laajaksi kommunikatiiviseksi rakenteeksi, *megametaforaksi*, jota ei voida palauttaa yksittäisiin metaforiin.

Suutarin elokuvassa rakentuvat syrjäytymisen mikrometaforat – suljettu tila, ulkoreuna, välitila, fyysinen välimatka, näköalattomuus ja matka – ovat vakiintuneita tilallisia metaforia. Ne ovat myös arvolatautuneita: yhteiskunnan keskusta hahmottuu toivotuksi ja syrjäytyminen, reuna-alue, ei-toivotuksi tilaksi. Nonverbaaliset moodit, kuten värit ja tilankäyttö, toimivat mikrometaforien rakennuspalikoina, eräänlaisena taustakankaana. Verbaaliset moodit – laululyriikat ja puhe – kehystävät ja etualaistavat nonverbaalisten moodien merkitystä.

Tarinan edetessä mikrometaforat järjestyvät *matkan* megametaforan ympärille. Syrjäytyminen hahmottuu rajanvetoja pakenevaksi välitilaksi, yhtäaikaiseksi osallisuudeksi ja osattomuudeksi. Megametafora toimii kommunikaation välineenä. Se haastaa vallitsevat syrjäytymisen puhetavat ja binääriset rajanvedot syrjän ja yhteiskunnan normatiivisen keskustan välillä.

Asiasanat: syrjäytyminen, dokumenttielokuva, multimodaalisuus, megametafora, Virpi Suutari

# Sisällys

1. JOHDANTO .....	2
1.1. Näkymätön, näkyvä syrjäytyminen.....	2
1.2. Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen eteneminen .....	6
1.3. Dokumenttielokuva – tarinoita ja politiikkaa.....	8
1.4. Ulkoreunasta välitilaan – syrjäytymisen anatomiaa.....	13
1.4.1. Syrjäytyminen arkikielessä ja politiikassa .....	13
1.4.2. Syrjäytymisen diskurssit ja metaforat .....	15
2. TEORIA JA METODIT .....	18
2.1. Kohti multimodaalista metaforateoriaa.....	18
2.1.1. Multimodaalinen paradigma .....	18
2.1.2. Kognitiivisen metaforateorian jalanjäljissä.....	24
2.1.3. Megametafora .....	30
2.2. Tulkinnan rajat ja metaforien motivoituminen.....	35
2.2.1. Multimodaalisen metaforan määrittelyä .....	35
2.2.2. Moodit ja alamoodit .....	37
2.2.3. Aktivaatio ja merkitsijät .....	38
3. AINEISTO JA ANALYYSI .....	40
3.1. Dokumenttielokuva HILTON! Täällä ollaan elämä.....	40
3.2. Analyysin eteneminen .....	42
3.3. HILTON – nimimotiivi metaforien kehystenä .....	45
3.4. Syrjäytymisen metaforat .....	46
3.4.1. Suljettu tila .....	46
3.4.2. Ulkoreuna.....	49
3.4.3. Fyysinen välimatka .....	51
3.4.4. Välitila.....	52
3.4.4.1. Heterotopia.....	52
3.4.4.2. Harmaus .....	55
3.4.5. Näköalattomuus .....	57
3.4.6. Matka .....	61
3.4.7. Kohti matkan megametaforaa .....	64
3.5. Yhteenveto .....	70
4. TULOKSET JA POHDINTAA .....	72
Lähteet.....	76

# 1. Johdanto

## 1.1. Näkymätön, näkyvä syrjäytyminen

*Syrjäytyneestä nuoresta jopa 170 000 euron terveyslaskut vuodessa (Helsingin Sanomat 23.2.2015).*

*Tutkimus: Syrjäytyminen alkaa jo kohdussa (Yle 1.1.2014).*

*Syrjäytyminen on polku, jonka voi katkaista. (Yhteiskuntapolitiikka 3/2015).*

Syrjäytymisestä on viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana muotoutunut sosiaalipoliittinen ja journalistinen iskusana. 1970-luvun hyvinvointiyhteiskunnan optimistisessa ilmapiirissä termi ei ottanut vielä tulta alleen, mutta viimeistään 1990-luvun massiivinen lama tarjosi sopivan alustan uuden poliittisen kestoteeman kehittymiselle (Sandberg 2008; 2011). Vuoden 2012 syksyllä keskustelu vilkastui jälleen, kun presidentti Sauli Niinistö käynnisti kampanjan suomalaisnuorten syrjäytymisen ehkäisyksi. Pelkästään nuorten yhteiskunnan keltasta tippuneiden määräksi arvioitiin tuolloin kymmeniä tuhansia (Yle 2012).

Sosiaalisen konstruktionismin perinteen mukaisesti kieli ei vain peilaa todellisuutta, vaan tuottaa ja uusintaa sen kategorioita (Leeds-Hurwitz 2009, 892–895). *Syrjäytyminen*-käsitteen käyttö on valinta, joka piirtää yhteiskunnalle symboliset rajat. Niiden sisäpuolella on normatiivinen, toivottu keskusta ja koko joukko myönteisiä määreitä: osallistuminen, ihmissuhteet, työ, koulutus, merkityksellinen elämä. Syrjäytyneille jää kuun pimeä puoli: ajelehtiminen, yksinäisyys, työttömyys, juurettomuus. Binäärinen kahtiajako syrjään ja keskustaan on houkuttelevan yksinkertainen, mutta pulmallinen tapa hahmottaa yhteiskuntaa. Ei ole olemassa yhtä indikaattoria, joka tekisi yksilöstä syrjäytyneen – rajanvetoon liittyy siis aina vallankäytön ulottuvuus.

Syrjäytymistä ei toisin sanoen ole olemassa ilman sitä koskevaa kielenkäyttöä. Helne (2004, 33) kuvaa ristiriitaa osuvasti: syrjäytyneiden sanotaan olevan sivussa ja unohdettuja, mutta heihin kohdistetaan paljon katseita. Unohdetut syrjäytyneet eivät ole vain politiikan, vaan myös elokuvien ja kirjallisuuden kestoteema. Syrjäytyneet näytetään harvoin subjekteina, sillä heidän puolestaan puhuu tavallisimmin auktoriteetti (Laine 2013, 131). Täysin äänettömiä syrjäytyneet eivät silti ole. Vuonna 2013 heidät nosti näkyvästi keskiöön Virpi Suutarin dokumenttielokuva *HILTON! Täällä ollaan elämä*. Teos poikkeaa jo lähtökohdiltaan arkisesta uutisvirrasta, sillä se nostaa syrjäytyneet nuoret päähenkilöiksi ilman kertojan tai muun auktoriteetin väliintuloa.

Syrjäytymiskeskustelun taustalla on enenevissä määrin alkanut vaikuttaa kriittinen kysymys siitä, mitä näennäisen arkikielisen käsitteen alle oikeastaan lukeutuu. Syrjäytymiselle ei ole olemassa yhtenäistä määritelmää, vaan se on pikemminkin kattokäsite, johon liitetään niin pitkäaikaistyöttömyyttä, päihdeongelmia, huostaanottoja, masennusta kuin alhaista koulutustasoakin. Määrittelyä hankaloittaa myös se, että syrjäytyminen on yhtäaikaan sekä yksilöllinen että yhteisöllinen kokemus. Syrjäytyminen määritellään etenkin nuoria koskevaksi ongelmaksi, eikä vähiten siksi, että juuri nuorten työllistyminen ja hyvinvointi vaikuttavat kauaskantoisesti kansantalouteen. (Laine 2013, 1–3.)

Julkisessa keskustelussa on ennen kaikkea kiinnitetty huomiota syrjäytyneisyyden indikaattoreihin, syihin ja seurauksiin sekä syrjäytyneiden määrään, mutta se, *miten* keskustelua syrjäytymisestä ja syrjäytyneistä käydään, on pitkälti sivuutettu (Sandberg 2008, 12). Usein syistä ja seurauksista puhutaan yhtenä ryppäänä. Tutkijat ovat vasta hiljan heränneet pohtimaan median roolia syrjäytymisen diskurssien tuottajana (Ewart & Snowden 2012, 61). Syrjäytymisen käsitteen hajanaisuus tekee siitä haastavan, mutta kiinnostavan tutkimuskohteen. Millaisia merkityksiä syrjäytymiselle annetaan eri käyttöyhteyksissä? Mihin symbolinen raja piirretään? Sillä, miten syrjäytymisen ilmiö ymmärretään, on vaikutuksia aina poliittiseen päätöksentekoon asti.

Eräs keskeisistä diskursiivisista mekanismeista, jolla kieltä käyttävät yhteisöt tekevät syrjäytymisen kaltaisia abstrakteja käsitteitä ymmärrettäviksi, on *metafora*. Yksinkertaisimmillaan metaforan voi määritellä kielikuvaksi, jossa kaksi toisiinsa liittymätöntä käsitettä rinnastetaan ilman kuin-sanaa. Monet metaforat ovat juurtuneita kielenkäyttöömme: puhumme tuolinjalasta ja ajan kulumisesta emmekä usein edes kiinnitä huomiota ilmaisujen metaforisuuteen. Edellä mainituissa uutisesimerkeissäkkin artikuloituu yksi tyyppimetafora: *syrjäytyminen on polku*. Metaforan ytimessä on merkityksenvaihto, jossa metaforan *kohdealue*, tässä syrjäytyminen, saa merkityksiä metaforan *lähdealueelta*, tässä matkalta (Kövecses 2002, 2–4).

Klassisessa filosofiassa metaforaa on pidetty koristeena, jolla ei ole paikkaa järjellisessä esityksessä. 1900-luvun jälkipuolella metaforaan on löydetty kuitenkin uusia näkökulmia. On väitetty, että kykymme käyttää ja uudistaa metaforia määrittää mahdollisuuttamme ymmärtää ja välittää tietoa ylipäätään (Bacon 2000, 160). Metafora tarjoaa pääsyn syrjäytymisen kaltaisiin abstrakteihin, vaikeasti hahmotettaviin ilmiöihin antamalla niille tutun, käsinkosketeltavan hahmon.

Metaforaa pidettiin vuosisatojen ajan kirjoitetun kielen yksinomaisuutena. Sama käsitys toistuu osassa nykytutkimustakin. Näkemys siitä, että myös ei-kiellelliset viestintämuodot, kuten kuva, voivat tuottaa metaforia, on yleistynyt laajalti 1900-luvun loppupuolelta eteenpäin. Tätä lähestymistapaa tukee lingvistiikasta kumpuava kognitiivinen metaforateoria, jonka perustavanlaatuisin väite on, että kaikki ajattelu on luonteeltaan metaforista (Lakoff & Johnson 1980, 4). Vielä tuoreempi on näkemys siitä, että eri merkityskanavat, kuten kuva, kirjoitettu teksti ja ääni, voivat tuottaa metaforaa yhdessä. Viestintämuotojen yhdistelyä ja vuorovaikutusta kuvaa *multimodaalisuuden* käsite (Kress & Leeuwen 2001).

Multimodaalisuus on ilmiönä yhtä vanha kuin ihmiskunnan historia, mutta tutkimuksen paradigmana se on kasvattanut suosiotaan vasta 2000-luvulla, kun eri merkityskanavia yhdistelevät tekstikokonaisuudet ovat yleistyneet. Multimodaaliselle tutkimukselle on ominaista poikkitieteellisyys. Se kannustaa mediamuotojen ja tieteenalojen rajat ylittävään kommunikaatioon ja haastaa perinteiset oppiainerajat (Herkman & Vainikka 2012, 43; Lehtonen 2012, 39). Tällä vuosituhannella yliopistojen koulukunnat ympäri maailmaa ovat nimenneet itseään uudelleen monialaisiksi median- ja kulttuurintutkimuksen laitoksiksi ja ottaneet lähtökohdakseen mediamaiseman monimuotoisuudessaan (Forceville & Urios-Aparisi 2009, 4; Lehtonen 2012, 42). Multimodaalisuus ei siis tarkoita ainoastaan sitä, että herkistymme näkemään yksittäisen mediatuotteen koko merkityspotentiaalin. Se liittyy paljon laajempaan kulttuuriseen ja diskursiiviseen liikehdintään, jota luonnehtii merkitysten ja mediamuotojen laaja, dynaaminen intertekstuaalisuus.

Vaikka elokuva on perusolemukseltaan multimodaalinen, elokuvatutkimus typistää metaforan usein yksittäisiksi kielikuviksi tai pelkästään kuvan ja verbaalisen kielen ominaisuudeksi (ks. esim. Bacon 2010; Whittock 1990; Forceville & Renckens 2013). Samalla esimerkiksi musiikin, elekielen ja tilankäytön hienosyisempi tarkastelu metaforien lähteenä on jäänyt vähemmälle huomiolle. Etenkin varhaisessa elokuvatutkimuksessa elokuvametafora rajataan fiktion keinoksi, luovan ja taiteellisen kielenkäytön välineeksi. Tämä on ristiriidassa kognitiivisen metaforateorian perusoletusten kanssa: jos metafora on kaiken ajattelun ja kielenkäytön läpäisevä ilmiö, on oletettavaa, ettei se ole fiktion saati verbaalisen kielen yksinoikeus. Myös ei-fiktion genreen kuuluva dokumenttielokuva voi rakentaa metaforia.

Syrjäytymisen metaforia on tutkittu niukasti ja lähinnä lingvistisen aineiston pohjalta. Multimodaalista näkökulmaa syrjäytymisen metaforiin on sovellettu tuskin ollenkaan. Syrjäytymisen puhetapoja on tarkasteltu enimmäkseen journalistisessa ja poliittisessa diskurssissa. Näissä tutkimuksissa syrjäytyminen hahmottuu muun muassa sairautena ja haitallisena olentona (Laine 2013; Nyyssönen 2010; Davidson 2010). Metafora on vallankäyttöä, sillä se korostaa tiettyjä analogioita ja piilottaa toisia. Metaforaa voidaan tutkia pelkästään yksilön ajattelun tasolla, irrallaan kontekstista. Metafora ei kuitenkaan ole vain kielen ja ajattelun, vaan myös kommunikaation resurssi: siksi myös sen sosiaalinen ulottuvuus on huomioitava (Steen 2011, 27). Tällöin on perusteltua ottaa diskurssianalyttinen ote, joka huomioi myös metaforan käyttöyhteydet, kuten yhteiskunnallisen kontekstin ja genren (Stibbe 2013; Musolff & Zinken 2009; Müller 2008).

Vaikka metaforatutkimus on vallannut uusia aloja, sitä vaivaa toisinaan mekanistisuus. Huomio on kiinnitetty yksittäisiin, irrallisiin metaforisiin ilmauksiin, kun taas metaforien väliset suhteet ovat jääneet vähemmälle huomiolle. Kuitenkin todellisessa tekstissä metaforat keskustelevat ja vuorovaikuttavat. Siksi en analysoi metaforia yksittäisinä kielikuvina, vaan tarkastelen niitä laajoina, toisiinsa niveltävinä narratiivisina rakennelmina. Kysyn, miten yksittäiset metaforat toimivat yhden tekstin, elokuvan, sisällä. Kutsun elokuvan tarinan edetessä muodostuvaa, useista metaforista rakentuvaa rakennelmaa *megametaforaksi* (Werth 1994; Browse 2013).

Diskurssianalyttinen, vakiintuneisiin sosiaalisiin puhetapoihin keskittyvä metaforatutkimus vastaa tärkeällä tavalla kysymykseen siitä, miten keskustelua syrjäytymisestä käydään. Ajankohtaisena, arkisesta uutisvirrasta poikkeavana mediatuotteena dokumenttielokuva *HILTON! Täällä ollaan elämä* tarjoaa kiinnostavan näkökulman syrjäytymisen metaforiin. Tutkielmani tarkoituksena on pohtia, millaisia syrjäytymisen metaforia Virpi Suutarin dokumenttielokuvassa muodostuu. Niveltävätkö ne elokuvan narratiivin edetessä laajemmaksi rakennelmaksi, megametaforaksi? Entä miten nämä metaforat suhtautuvat vakiintuneisiin syrjäytymisen diskursseihin? Tätä kautta määrittyy myös laajempi metodologinen tavoite: mitä uutta multimodaalinen näkökulma voisi tuoda yhtäältä syrjäytymisen ilmiön, toisaalta dokumenttielokuvan ja kolmanneksi metaforien tutkimukseen?

Kun metaforaa tutkitaan käyttöyhteyksissään, sitä voidaan analysoida vasten diskursiivista kamppailua, johon dokumenttielokuva osallistuu (Stibbe 2013, 114). Lähestymistapa ottaa askeleen eteenpäin yksittäisten metaforisten ilmaisuja tarkastelusta tai ihmisajattelun metaforisuuden

todistelusta. Kysymys siitä, millä tavalla lingvistiset, visuaaliset ja auditiiviset piirteet yhdistyvät dokumenttielokuvassa ja ilmaisevat tiettyä maailmankuvaa, nousee keskeiseksi (em., 116). Näistä lähtökohdista käsin analysoin Suutarin elokuvaa sosiaalisena ja tarinallisena puheenvuorona, joka osallistuu diskursiiviseen kamppailuun syrjäytymisen hegemonisista merkityksistä ja puhetavoista.

## 1.2. Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen eteneminen

Tutkielmani tavoite on kahtalainen. Yhtäältä pyrin tavoittamaan metaforan avulla syvällisempää ymmärrystä syrjäytymisen puhetavoista. Toinen tavoitteeni on metodologinen: pyrin tarjoamaan välineitä siihen, millä tavalla multimodaalista metaforaa voitaisiin tulevaisuudessa tutkia.

Tutkimuskysymykseni organisoituvat näiden kahden tavoitteen ympärille. Metodologinen tavoite on punainen lanka, joka seuraa tarkasteluani läpi tutkielman.

1. a) Millaisia multimodaalisia syrjäytymisen metaforia dokumenttielokuvassa *HILTON!* *Täällä ollaan elämä* rakentuu?
- b) Organisoituvatko metaforat laajemman narratiivisen rakenteen ympärille, jota ei voi palauttaa elokuvan yksittäisiin metaforiin?

Stibben (2013) mukaan oletan, että yksittäiset metaforat organisoituvat elokuvassa laajemmaksi retoriseksi tai narratiiviseksi rakennelmaksi. Sovellan Werthin (1994) *megametaforan* käsitettä. Megametaforalla tarkoitan yhden tekstin tai diskurssin sisällä useista yksittäisistä metaforista eli *mikrometaforista* rakentuvaa kudelmaa, jota ei voida palauttaa yksittäisiin mikrometaforiin. Megametaforaa voidaan nimittää tekstin ”pohjavirtaukseksi” tai temaattiseksi ytimeksi (Werth 1994). Megametaforaa on sovellettu lähinnä laajoihin journalistisiin ja poliittisiin aineistoihin, mutta mittavia korpusanalyyssejä on usein kritisoitu mekanistisuudesta. Soveltamalla megametaforan käsitettä yksittäiseen elokuvaan pyrin hienosyisempään tarkasteluun.

Erittelen ensin dokumenttielokuvan genren kahta keskeistä funktiota, sosiaalista vaikuttamista ja tarinallisuutta. Ne piirtävät rajat syrjäytymisen metaforien tulkinnalle. Elokuvametaforan tutkimus on keskittynyt pitkälti fiktioelokuvaan. Samalla ei-fiktio on jäänyt vähemmälle huomiolle. Keskeinen taustaoletukseni on, että myös ei-fiktio on aina jollain tasolla metaforista, *jonkin näkemistä jonakin muuna* (Nichols 2010). Dokumenttielokuva on tarinallinen, retorinen teos. Se koostuu joukosta elokuvallisia valintoja, jotka voivat motivoida metaforisia merkityksiä.



Tämän jälkeen puran syrjäytymisen käsitettä osiin poliittisen ja journalistisen diskurssin sekä aiemman tutkimuksen näkökulmasta. Tavoitteenani on hahmotella diskursiivista kontekstia, josta syrjäytymisen metaforat ammentavat merkitystä. Erityisenä kiinnostuksen kohteena on *välitilan* käsite, joka perinteisen binäärisen ulkoreunan tematiikan sijaan hahmottaa syrjäytymisen rajoiltaan epäselväksi, häilyväksi tilaksi.

Kolmanneksi lähestyn metafora-analyysia erittelemällä *multimodaalisuuden* käsitettä. Pyrin vastaamaan kysymykseen siitä, mitä multimodaalinen paradigma tuo yhtäältä metafora- ja toisaalta elokuvatutkimukselle. Etenen kohti kognitiivista metaforateoriaa, jonka peruslähtökohta, kaiken ajattelun metaforisuus, luo perusteet multimodaalisen metaforan analyysille. Tästä etenen tarkastelemaan siitä, miten diskurssianalyttinen, sosiaaliset puhutavat huomioiva näkökulma voi täydentää metaforateoriaa. Pyrin tämän jälkeen yhdistämään diskurssianalyysin ja kognitiivisen metaforateorian *megametaforan* käsitteellä. Megametafora on työkalu, jonka avulla voidaan tutkia metaforien välisiä suhteita ja kasautumista yksittäisessä tekstissä.

Metodiosuudessa pureudun metaforien analyysin ja tulkinnan työkaluihin. Määrittelen multimodaalisen metaforan kysymällä, miten se motivoituu ja ilmenee dokumenttielokuvassa. Tästä etenen tarkemmin moodien jaotteluun ja vuorovaikutukseen. Käytän analyysityökaluina kahta käsitettä, *aktivaatiota* ja *merkitsijöitä*. Ne ovat elokuvallisia keinoja, jotka etualaistavat metaforisia merkityksiä. Tällaisia keinoja ovat esimerkiksi toisto, moodin vaihdokset ja tyyli poikkeamat. Sovellan näitä käsitteitä analyysiosiossa, kun etenen mikrometaforista kohti megametaforaa.

Tutkielmani on luonteeltaan laadullinen sisällönanalyysi. Lainailen aineksia monilta eri aloilta, sillä yhtenäisiä metodeja multimodaalisen metaforan analyysiin ei ole kehitetty. Rajaan metaforien tulkintaa kaiken aikaa tekstistä käsin. Tulkinnan rajat, kuten genre, säätelevät sitä, millaisia muotoja ja sisältöjä syrjäytymisen metaforat voivat saada. Multimodaalinen tekstianalyysi on vielä lapsenkengissään. En näe mielekkääksi soveltaa valmiita, olemassa olevia työkaluja sellaisinaan. Tämä ei tarkoita mielivaltaisuutta. Tulkinta seurailee tarkkarajaisesti monia kehyksiä, kuten dokumenttielokuvan genren ja aiemman syrjäytymiskeskustelun asettamia rajoja. Analyysin on jo käytännön syistäkin oltava aineistoherkkää: kun tutkimuskohteena on koko elokuva kaikkine aistikanavineen, potentiaalista merkitysainesta on valtavasti. Tällöin on tehtävä valintoja sen mukaan, mikä kaikki elokuvan merkitysmassasta on juuri tässä tulkintakehyksessä keskeistä – eli

mikä kaikki tuottaa merkitystä. Syrjäytymisen käsite rajaa analyysiani edelleen: se rajaa muut aihepiirit pois ja keskittää huomion elokuvan tärkeimpään kontekstiin. Tätä kautta mahdollistuu keskustelu sen diskursiivisen ympäristön kanssa, jossa syrjäytymisen merkityksistä käydään kamppailua – ja johon myös *HILTON! Täällä ollaan elämä* osallistuu.

Hypoteesini on, että metafora on diskursiivinen trooppi, joka organisoituu narratiivin mukaisesti. Metaforan ymmärtämistä ja tulkintaa sitoo paitsi genre, myös tekstin ulkopuolinen, kulttuurinen tietovaranto syrjäytymisestä. Toinen hypoteesini on, että myös nonverbaaliset moodit voivat tuottaa metaforaa. Moodien yhteisvaikutuksen myötä metaforien merkitys muuttuu tai metaforat saavat merkityksensä peräti kokonaan moodien vuorovaikutuksen tuloksena. Stibbe (2013, 7) esittää, että yksittäiset metaforat voivat toimia osana laajempaa retorista rakennetta, joka muodostuu dokumenttielokuvan tarinan edetessä. Pohdin, päteekö tämä ajatus myös Suutarin elokuvaan. Oletan Stibben tavoin, että yksittäisten metaforien myötä voi syntyä laajempi megametafora, jota ei voida palauttaa mihinkään yksittäiseen elokuvassa esiintyvään mikrometaforaan.

### **1.3. Dokumenttielokuva – tarinoita ja politiikkaa**

Dokumenttielokuvan genre on kautta lajityypin historian kytkeytynyt tiiviisti yhteiskunnallisiin ongelmiin. Dokumenttielokuva käsittelee usein abstrakteja, yhteiskunnallisesti merkittäviä aiheita ja pyrkii tekemään sen totuudenmukaisesti ja vakuuttavasti, joten sitä voidaan pitää todellisuuskäsitystämme ja ymmärrystämme muokkaavana lajityyppinä. Genren tarkastelu metaforan näkökulmasta tarjoaa kiehtovan ikkunan tähän vallankäytön ulottuvuuteen. Keskityn tässä kappaleessa kahteen keskeiseen kontekstiin, jotka rajaavat Hiltonin metaforien tulkintaa: dokumenttielokuvan tarinallisuuteen ja dokumenttielokuvaan sosiaalisena puheenvuorona.

Dokumenttielokuvan genreä on hankalaa rajata ja määritellä. Paljon siteerattu, mutta myös laajasti kritisoitu on John Griersonin määritelmä dokumenttielokuvasta ”aktuaalisuuden luovana käsittelynä” (ks. Winston 1995, 11–12). Dokumenttielokuva käsittelee yhteisesti jaettua sosiaalishistoriallista todellisuutta, mutta mahdollistaa luovien, fiktionkaltaisten keinojen käytön. Määritelmän voi kääntää ympäri vertaamalla dokumenttia fiktion: fiktioelokuvakin voi kertoa todellisista historiallisista tapahtumista ja henkilöistä, mutta allegorisesti, kun taas dokumenttielokuva viittaa kohteeseensa suoraan (Nichols 2010, 14). Dokumenttielokuva on siis luovaa, tekijälähtöistä ilmaisua, jonka aiheena on yhteisesti jaettu todellisuus (Aaltonen 2006, 48).

Taiteellinen luovuus on korostunut etenkin viime vuosikymmeninä, kun dokumenttielokuva on eroteltu yhä vahvemmin omaksi lajityypikseen. Aikaa 1980-luvulta eteenpäin on nimitetty dokumenttielokuvan kultakaudeksi, jonka aikana lajityypistä on kehittynyt itsenäisen vision ja sosiaalisen osallistumisen lippulaiva (Nichols 2010, 1–2).

Dokumenttielokuvaa pidettiin lajityypin alkuaikoina todellisuuden reproduktiona eli jäljentämisenä. Näkökulma on kuitenkin muuttunut yhtäältä postmodernin ja semioottisen käänteen ja toisaalta lajityypin kehittymisen myötä. Autenttisimmankaan dokumenttielokuvan ei enää ajatella jäljentävän todellisuutta, vaan pikemminkin representoivan sitä omasta näkökulmastaan (Nichols 2010, 13; Aaltonen 2006, 27). Tämä näkemys on linjassa paitsi sosiaalisen konstruktionismin perusolettamusten myös metaforan ymmärrystä rakentavan ulottuvuuden kanssa. Painopiste on siirtynyt dokumenttielokuvan totuusarvon pohtimisesta kysymykseen siitä, miten dokumenttielokuva rakentaa juuri omalle lajityypilleen erityisen näkökulman johonkin todellisuuden ilmiöön. Jopa dokumentti, joka näyttää tapahtumat valokuvan tapaan ilman kertojan väliintuloa, koostuu joukosta elokuvallisia keinoja ja valintoja: leikkauksista, kuvakulmista, valaistuksen käytöstä ja niin edelleen (Nichols 2010, 72).

Dokumenttielokuva on ollut perinteisesti eräänlaista käyttötaidetta – ei vain peili, vaan työkalu tai ase maailman muuttamiseen (Aaltonen 2006, 186). Dokumenttielokuvaa pidetään genrenä, joka tarjoaa puheenvuoron tai kommentin johonkin todellisuuden ilmiöön. Dokumenttielokuvat käsittelevät usein kiisteltyjä, rajoiltaan epätarkkoja aiheita ja niiden funktiona voidaan pitää ymmärryksemme syventämistä tai muokkaamista. Tyypillisiä aiheita ovat merkittävät sosiaaliset ongelmat, joihin elokuvantekijä pyrkii tuomaan uudenlaisen perspektiivin (Nichols 2010, 101).

Viime vuosikymmeninä genren sisällä on yleistynyt historiankerronta syrjäytettyjen, marginaalisten väestönosien näkökulmasta. Modernit dokumenttielokuvat tarjoavat usein vaihtoehtoisia tarinoita, puhetapoja ja identiteettejä valtaideologiaa vastaan tai sen rinnalle. (Em., 228–229.) Syrjäytyneiden puheenvuorona Hilton asettuu luontevasti tälle janalle. Nykydokumenttia luonnehtii myös rajojen häilyminen. Yhden yhtenäisen identiteetin sijaan ne tarjoavat useita vaihtoehtoisia, fragmentaarisia identiteettejä ja samastumispintoja (em., 238). Nämä rajaukset eivät kata tyhjentävästi koko dokumenttielokuvan laajaa ja hajanaista genreä, mutta ne ovat tärkeitä lähtökohtia, kun dokumenttielokuvaa tarkastellaan sosiaalisena puheenvuorona.

Dokumenttielokuvan tutkimus on nuori ala. Elokuvatutkimusta pidettiin pitkään omana, koskemattomana alueenaan, jonka tutkimuskohteena oli nimenomaan fiktio. Vasta viime vuosikymmeninä elokuvateoriaa on alettu soveltaa kaikkeen liikkuvaan kuvaan. Sittenkin myös dokumenttielokuvaa on tutkittu paljon elokuvateorian termistöllä, erityisesti genren ja narratiivin näkökulmista. (Corner 2008, 21–22.) Nykytutkijat ovat analysoineet esimerkiksi dokumenttielokuvan myyttisiä sankareita (Olorunda 2011) ja vähemmistöryhmien representaatioita (Macdonald 2011). Dokumenttielokuvaa on viime vuosina tutkittu yhä enemmän myös lähtökohdista, jotka huomioivat sen historiasidonnaisuuden. Näissä tutkimuksissa keskeinen kysymys on, miten dokumenttielokuva rakentaa omalle genrelleen erityisen suhteen todellisuuteen. Tätä tutkimustyyppiä edustavat MacLeodin (2011) analyysi fiktion ja ei-fiktion diskursseista Borat-elokuvassa ja Flowersin & Swanin (2011) tutkimus tiedon representaatioista dokumentissa Food. Inc. Luonteenomaista dokumenttielokuvan tutkimukselle on, että se kytkeytyy sisällönanalyysin lisäksi myös dokumenttielokuvan tuotantoon, vastaanottoon ja yhteiskunnalliseen kontekstiin.

Siinä missä fiktioelokuvan ”perusyksikkönä” on kautta aikojen pidetty liikkuvaa kuvaa eli analyysi on lähtökohtaisesti multimodaalista, dokumenttielokuvan analyysit ovat usein monomodaalisia. Osittain painotusero johtuu siitä, että perinteisessä voiceover-kerrontaan nojaavassa dokumenttielokuvassa puhutun kielen rooli on suuri (Nichols 2010, 28). Hyvä esimerkki on Michael Mooren dokumenttielokuvasta *Fahrenheit 9/11* tehty lingvistinen genreanalyysi (Castaldi 2007), joka jättää kokonaan huomiotta elokuvan visuaalisen puolen. Monomodaalisen analyysin heikkoutena on se, ettei se kykene erittelemään, miten audiovisuaalisen kerronnan elementit toimivat yhdessä. Toisaalta Mooren dokumenttielokuvat edustavat selittävää kerrontaperinnettä, jossa verbaalisella argumentaatiolla ja tekijän äänellä on suuri rooli. Hiltonissa sen sijaan nonverbaaliset elementit nousevat suureen osaan, jolloin tiukan lingvistinen näkökulma ei olisi yhtä hedelmällinen.

Myös metafora on viime aikoina löytänyt jalansijaa elokuvatutkimuksen kentällä. Multimodaalista metaforateoriaa on sovellettu dokumenttielokuvaan niukasti. Maininnan arvoinen on Stibben (2013) analyysi *The Corporation* -dokumenttielokuvan multimodaalisista metaforista. Tutkimusaukko ei yllätä. Jos elokuvametaforan tutkimus on jo itsessään nuori ala, vielä tuorempi on ajatus siitä, että metafora kuuluu myös ei-fiktioon. Metaforaa on pitkään pidetty fiktion yksinomaisuutena, mutta kognitiivinen ja multimodaalinen metaforateoria tekevät tästä oletuksesta ongelmallisen.

Nichols (2010, 31) luokittelee dokumenttielokuvat niiden todellisuussuhteen mukaan, kuvailemalla niitä elokuvallisia keinoja, joita genrellä on käytettävissään. Hilton on tyyliään *havainnoiva* (observative): keskeinen piirre on kameran näkymättömyys. Katsojalle tarjotaan suora pääsy tapahtumiin ja henkilöihin ilman tekijän ja kertojan väliintuloa. (Em., 31.) Jossain määrin Hiltonista voi lukea myös *poeettisia* piirteitä, joissa korostuvat elokuvalliset keinot: rytmi, tunnelma ja tilalliset vastakkainasettelut. Erilaiset roolit ja tyylit eivät sulje toisiaan pois, vaan ne voivat limittyä samankin elokuvan sisällä (Barnouw 1993, 297). Havainnoivan dokumenttielokuvan perinne syntyi 1960-luvulla, osittain sitä edeltävän selittävän (expository) voiceover-kerrontaan nojanneen perinteen vastinpariksi. Havainnoivan kerrontaperinteen myötä moni dokumenttielokuvan tekijä hylkäsi lavastetut kohtaukset ja kameran väliintulot (Nichols 2010, 162; 172). Taustalla on ajatus siitä, että ilmiöiden näyttäminen ”suoraan” tarjoaisi rehellisemmän ja luonnollisemman pääsyn kohteisiinsa. Kantaottavista tekijöistä tuli tarkkailijoita (Barnouw 1993, 231; 249).

Vastaanotosta käsin dokumenttielokuva voidaan määritellä lajityypiksi, jonka odotamme liikuttavan tai opettavan (Nichols 2010, 38). Nichols pitääkin dokumenttielokuvan keskeisenä funktiona suostuttelevuutta. Tämä perusolettamus ohjaa myös Stibben (2013) tutkielmaa dokumenttielokuvan multimodaalisista metaforista, sillä Stibbe hahmottaa metaforat eräänlaisiksi suostuttelevan, retorisen rakenteen rakennuskappaleiksi. Näkemys suostuttelevuudesta nojaa kuitenkin pitkälti selittävän dokumenttielokuvan perinteeseen, jossa tekijän argumentaatiolla on suuri rooli (Aaltonen 2006, 93). Havainnoivaan seurantadokumenttiin suostuttelevuuden funktio sen sijaan sopii heikosti. Pidänkin osuvampana Aaltosen määritelmää dokumentista lajityyppinä, jossa draamallinen/tarinallinen ja argumentoiva/retorinen kerrontaperinne kohtaavat (em., 222).

Nicholsin (2010, 23) mukaan dokumenttielokuvan logiikka järjestyy jonkin historiallista maailmaa koskevan väitteen ympärille. Argumentaatio voi yhdistää erillisiä elementtejä tavalla, joka luo uusia merkityksiä. Organisoivan periaatteen ei tarvitse perustua juoneen tai ajallis-tilalliseen jatkuvuuteen, vaan yhdistävä voima voi olla esimerkiksi jokin argumentti, retoriikkaa tai poetiikkaa. (Aaltonen 2006, 46–47). Tämä vapauttaa dokumenttielokuvan tietyiltä konventioilta, jotka säätelevät fiktiivisen maailman luomista, kuten editoinnin jatkuvuudelta tai koherenttien keskushenkilöiden rakentamiselta. Retoriikka ja argumentaatio nousevat tärkeämpään asemaan. Samalla rakenne voi hyppiä ja henkilöt vaihtua (Nichols 2010, 23).

Hiltonia pidetään itsenäisenä jatko-osana Suutarin aiemmalle ohjaustyölle *Joutilaat* (2001), joka kuvaa kainuulaisten työttömien miesten elämää. Elokuvat ovat sekä aiheensa että käsittelytapansa puolesta hyvin samankaltaisia. Molempia voidaan pitää seurantadokumentteina, joiden kerrontatapa on havainnoiva: kamera ja kertoja ovat näkymättömiä ja rakenne episodimainen. Joutilaiden tarinankerronnassa korostuu eleiden ja ilmeiden merkitys, samoin se, mikä jää sanomatta. (Hurme 2007, 47.) Visuaalista ilmettä hallitsee käsivarakameran käyttö, haalistettu värimaailma sekä ali- ja ylivalottuneet otokset. Tarinalinja muodostuu fragmenteista, näennäisesti toisiinsa liittymättömistä jatkumoista ja motivoimattomasta toiminnasta, joiden kautta kuvataan ajan hidasta kulumista ja turhautuneisuutta. (Em., 57–58.) Näillä piirteillä voi pitkälti luonnehtia myös Hiltonia.

Aaltonen (2006, 219) näkee Joutilaiden tarinarakenteen takana aristoteelisen draaman kaaren: näkymätön kertoja ja kamera luovat diegeettisen illuusion, jossa tarinalliset rakenteet nousevat etualalle ja katselukokemuksesta tulee fiktionkaltainen (Aaltonen 2006, 223; Eskonen 2006, 15). Diegeettinen illuusio syntyy myös Hiltonissa, sillä katsoja sulautuu osaksi elokuvan henkilöiden tarinoita ja tunnetiloja. Diegeettisen illuusion ja draaman kaaren olettaminen on tärkeä havainto: metaforien tarkastelu osana narratiivista rakennetta edellyttää, että Hiltonin näennäisesti irralliset episodit ja motivoimaton toiminta limittyvät yhteen tarinarakenteeksi.

Dokumenttielokuva tarjoaa perspektiivin ja keinon käsitellä vaikeasti määriteltävää, kiisteltyä aihetta. Dokumenttielokuvan mieltäminen näin, ymmärrystä syventäväksi tai muokkaavaksi lajityypiksi, lähestyy metaforan määritelmää. Usein dokumenttielokuvat käsittelevätkin aiheita ja ilmiöitä, joiden kuvaamiseen tarvitsemme metaforia (Nichols 2010, 104–5; 108).

Dokumenttielokuva konkretisoi laajan ja abstraktin aiheen näyttämällä valikoiman yksityiskohtia ja tapahtumia, jotka edustavat tätä aihetta (em., 99). Prosessia luonnehtii jännite yksityisen ja yleisen välillä: yksittäiset otokset ja kohtaukset järjestyvät laajemmiksi kategorioiksi, jotka edustavat jotain muuta kuin vain itseään. Tämä tekee dokumenttielokuvasta monikerroksisen. Kun otokset niveltyvät laajempaan tarinarakenteeseen, niistä tulee jotain yleisempää ja abstraktimpaa (em., 101). Tästä lähtökohdasta käsin ajattelen, että havainnoivasta ja hyvinkin niukasta kerronnasta voidaan perustellusti lukea metaforisia merkityksiä.

En pureudu syvällisemmin dokumenttielokuvan todellisuussuhteeseen saati sen pohdintaan, paikantuuko metaforan tulkinta tekijän intentioihin, dokumenttielokuvan lajityyppiin vai diskursiiviseen ympäristöön, jossa syrjäytymisen merkityksistä käydään kamppailua. En myöskään

ota kantaa siihen, onko Hiltonin perimmäinen funktio suostuttelevuus. Sen sijaan tärkeämpi havainto on, että Hiltonia jäsentää organisoiva periaate, tarinallinen ja retorinen rakenne, joka ohjaa myös metaforien tulkintaa. Riisuttujen ja näennäisesti irrallistenkin kohtausten voidaan nähdä edustavan dokumenttielokuvan kontekstissa jotain yleisempää kuin vain itseään ja niveltävän yhteen laajemmaksi rakenteeksi, fiktionkaltaiseksi tarinaksi ja sosiaaliseksi puheenvuoroksi.

## **1.4. Ulkoreunasta välitilaan – syrjäytymisen anatomiaa**

### **1.4.1. Syrjäytyminen arkikielessä ja politiikassa**

Sanan syrjäytyminen kiinnostavuus piilee juuri käsitteen poliittisen voiman ja analyyttisen tehokkuuden välisessä kuilussa. Tämä ristiriita on paitsi kiinnostava, myös niin tieteellisellä kuin yhteiskunnallisellakin tasolla merkittävä kysymys. Yleinen huoli syrjäytymisestä ja syrjäytyneistä on peittänyt alleen sen, miten viimeisen kolmen vuosikymmenen aikana suomalaisen kielenkäyttöön on muodostunut suhteellisen vakiintunut standardi, jonka mukaan syrjäytymistä ja syrjäytyneiksi kutsuttuja käsitellään. (Sandberg 2011, 2.)

Syrjäytyminen on sateenvarjokäsite, jolla on lyhyen historiansa aikana otsikoitu lukuisia toisistaan poikkeavia ilmiöitä köyhyydestä koulupudokkaisiin. Arkikielessä syrjäytymisellä tarkoitetaan jonkin reunalle tai ulkopuolelle joutumista. Käsitteen ytimessä on aina ajatus irtautumisesta jostain yhteisyydestä (Tennilä 2008, 11). Syrjäytynyt jää vaille jostain yhteisössä tavallisena pidetystä. Käsitteen käyttö riippuu siis paljolti siitä, mitä kussakin kulttuurissa pidetään normaalina (Helne 2002, 7–8). Syrjäytymiseen kuuluu myös sisäänrakennettu oletus sen vastakohdasta: syrjäytyminen vaatii aina parikseen sen, mistä joku on syrjäytynyt tai syrjäytetty (Lämsä 2009, 29). Syrjäytyminen on siis jo itsessään normittava tilallinen metafora, joka piirtää rajat yhteisön ei-toivotun ulkoreunan ja toivotun, normatiivisen keskustan välille.

Syrjäytymiskeskustelu nauliintuu samanaikaisesti yksilöön ja yhteiskuntaan, syrjäytymisen merkityksiin ja sitä tuottaviin rakenteisiin (Sandberg 2011, 51). Käsitteen nähdään kattavan laajan kirjon erilaisia sosiaalisia ja taloudellisia ongelmia. Syrjäytymisen rinnalla on puhuttu esimerkiksi marginaalisuudesta, deprivatiosta, moniongelmaisuudesta ja kasautuvasta huono-osaisuudesta (Sen 2000, 1). Näihin ilmiöihin yhdistyvät edelleen toistuva työttömyys, toimeentulon ja elämänhallinnan ongelmat ja syrjäytyminen yhteiskunnallisesta osallisuudesta (Helne 2002, 7–8). Syrjäytyminen itsessään on niin laava käsite, ettei yksikään sen osatekijöistä kata tyhjentävästi sen

koko merkityssisältöä. Tyypillistä on, että syistä ja seurauksista puhutaan yhtenä ryppäänä. Kaikkia syrjäytymisen rinnakkaiskäsitteitä luonnehtii kuitenkin poikkeaminen yhteiskunnan valtanormeista, sen instituutioiden ja toiminnan ulkopuolelle jääminen (Nyyssölä & Pajala 1999, 28).

Nykymuotoisen syrjäytymiskäsitteen juuret ovat eurooppalaisessa 1970- ja 1980-lukujen eksklusiokeskustelussa. Tuolloin syrjäytymisen käsite tuli myös Suomessa tieteen ja politiikan piiriin ja sosiaalitutkimuksen kentälle (Sandberg 2011, 34–35.) Vaikka syrjäytymisen tieteellinen ja systemaattinen teoretisointi on vielä nuori ilmiö, sen taustalla on paljon vanhempi keskustelu köyhyydestä ja huono-osaisuudesta yksilön toimintakyvyn ja osallistumismahdollisuuksien heikentäjänä (Sen 2000, 3). Lämsä (2009, 29) paikantaa käsitteen juuret 1920-luvulle ja Chicagon koulukuntaan, kun *marginaalin* käsitettä käytettiin ensimmäistä kertaa. Tuolloin marginaalilla viitattiin kahden tai useamman kulttuurin välissä ja reuna-alueilla olevaan väestönsaan, kuten maahanmuuttajiin, ja myös yleisemmin kulttuurisiin konflikteihin, kuten kaupungistumisen aiheuttamiin ongelmiin (em., 24).

Alkujaan syrjäytymisen määritelmä perustui lähinnä työttömien määrään (Skeggs 2014, 167). Sandberg (2011, 34–35) hahmottaa suomalaisessa syrjäytymiskeskustelussa neljä vaihetta, joiden aikana termi on vakiintunut politiikan ja journalismin iskusanaksi. Ensimmäisellä aikakaudella 1980-luvulla syrjäytymistä pidettiin vielä pitkittyneen työttömyyden sivukäsitteenä ja Ruotsin *utslagning*-käsitteen löyhänä vastineena, ”ulosheittäminenä”. Sosiaalitutkimuksen piirissä alettiin pohtia, olisiko syrjäytymisen käsitteellä todellisuuskäsitteitä myös Suomessa. 1990-lukua kohti syrjäytymisen käsite alkoi monimutkaistua. Työttömyys ei ollut enää vain työttömyyttä tai köyhyys köyhyyttä, ja myös syrjäytyminen alkoi näyttäytyä aiempaa moninaisempana ilmiönä (em., 58–59).

1990-luvun laman siivittämänä syrjäytymisen käsite vakiintui osaksi poliittisia ja hallinnollisia ohjelmia. Syrjäytymiskeskustelu yhdistyi köyhyyden, huono-osaisuuden ja työttömyyden tutkimukseen, laman vaikutusten ja hyvinvointivaltion murroksen tematiikkaan sekä lasten ja nuorten syrjäytymisen analyyseihin. Syrjäytymisen käsitteellä alettiin yhä enemmän nivoa yhteen erilaisia temaattisia kokonaisuuksia (Sandberg 2011, 35). Nämä kehityslinjat voimistuivat edelleen kohti keskustelun kolmatta vaihetta, suomalaisen syrjäytymispolitiikan syntyä ja käsitteen ohjelmallisen aseman vahvistumista (em., 36).



Neljännessä vaiheessa syrjäytymisen käsite laajenee yhä uusille alueille ja tutkimusasetelmien kohteeksi. Tätä vuosituhannen vaihteessa alkanutta, edelleen jatkuvaa kehityslinjaa Sandberg nimittää syrjäytymiskeskustelun paradigmaattiseksi vaiheeksi. Syrjäytymisen vastaisesta työstä on muovautunut itsestäänselvyys, yhteinen huolenaihe ja polttava sosiaalinen ongelma. Syrjäytyminen ei enää näyttäydy vain yhden suuremman kysymyksen ulottuvuutena, vaan laajana teemana, joka sitoo yhteen eri tutkimusaiheita ja kysymyksenasetteluja. Samalla syrjäytymisestä on kehittynyt yksi sosiaali- ja terveystalouden tärkeimmistä painopisteistä (em., 1; 37).

Oyen (1997, 63) toteaa, että syrjäytyminen ei ole analyttinen, vaan poliittisiin tarkoituksiin luotu käsite. Tutkimuksessa sitä on kuitenkin sovellettu löyhästi. Sandberg (2011, 57) lähestyy samaa problematiikkaa toiselta suunnalta: hänen mukaansa syrjäytymisen käsite on pysynyt liikkeessä eikä keskustelu ole saavuttanut konsensusta, mutta määrittelemisen mahdottomuus näyttäytyy pikemminkin mahdollisuutena kuin esteenä. Tutkijan käsissä syrjäytymisen käsite paljastaa itsestään aina jotain tuoretta. Myös Lämsä (2009, 29) huomauttaa, että syrjäytymisen käsitteen laaja-alaisuus ei tee sen merkityssisältöä tyhjäksi vaan pikemminkin osoittaa, että erilaisten ongelmien välillä on rakenneyhtäläisyyksiä.

Käsitteen käyttövoimasta huolimatta kukaan ei ole täysin varma siitä, millaisesta ongelmasta keskustelua todella käydään. Rajanvedon vaikeutta kuvaa esimerkiksi se, että tulkinnot syrjäytyneiden suomalaisten määrästä ovat vaihdelleet kymmenistä tuhansista satoihin tuhansiin (Sandberg 2011, 2). Poliittisen iskuvoiman ja analyttisen tarkkuuden välillä on kuilu, joka kaipailee kuromista. On kiinnostavaa, millä tavalla Hilton suhtautuu syrjäytymisen määritelmiin: heijastelee se hegemonisia puhetapoja, haastaa niitä vai tarjoaa kokonaan uusia? Kysymys siitä, miten metaforat rakentavat siltaa syrjäytymisen ilmiön ja inhimillisen ymmärryksen välille, nousee relevantiksi.

### **1.4.2. Syrjäytymisen diskurssit ja metaforat**

Tutkijat ovat vasta hiljan heränneet pohtimaan median roolia syrjäytymisen diskurssien tuottajana (Ewart & Snowden 2012, 61). Yhteiskuntaluokkien ja syrjäytyneiden kaltaisten ”leimattujen” ihmisryhmien määritelmät ovat pitkän merkityskamppailun tulosta (Skeggs 2014, 30). Syrjäytymisen lähikäsitteitä, kuten toiseutta ja marginaalia, on tarkasteltu jonkin verran diskurssianalyttisestä näkökulmasta muun muassa maahanmuuton ja integraation kontekstissa

(Schrover & Schinkel 2014). Syrjäytymisen diskurssien tutkimisessa on kunnostautunut etenkin sosiolingvistiikan ala (Fairclough 2000; Koller & Davidson 2008; Levitas 1998). Sosiologi Beverley Skeggs (2014) on puolestaan tutkinut, kuinka luokkaa ja samalla syrjäytymistä tuotetaan diskursiivisesti.

Myös syrjäytymisen metaforia on tutkittu eniten lingvistisestä näkökulmasta (ks. esim. Davidson 2010; Laine 2013). Näissä tarkasteluissa syrjäytyminen näyttäytyy tavallisimmin *eksklusiivisena* eli binäärisenä tilana, johon kuulutaan joko kokonaan tai ei ollenkaan. Syrjäytyneet ovat symbolisen ja tilallisen ulossulkemisen objekteja: heistä tehdään toisia suhteessa normatiiviseen keskustaan (Skeggs 2014, 56). Toiseuttaminen tarkoittaa institutionaalista ja symbolista vieraannuttamisen prosessia, jossa jotkin yksilöt tai ryhmät määritellään ulkopuolisiksi (Camara & White 2009, 394). Toiseuttaminen näkyy myös siinä, kuka on äänessä: syrjäytyneet näyttäytyvät julkisessa keskustelussa usein objekteina, joiden puolesta eliitti ja rivikansalaiset puhuvat (Laine 2013, 131).

Syrjäytymisen journalistisia diskursseja tutkinut Laine (em., 129) toteaa, että vaikka käsitettä pidetään hajanaisena ja kiistanalaisena, sen alle on kerääntynyt joukko toistuvia semanttisia komponentteja. Laine sivuaa tarkastelussaan myös metaforaa ja hahmottelee syrjäytymiselle useita toisiinsa limittyviä metaforisia ulottuvuuksia: syrjäytyminen näyttäytyy hänen aineistossaan muun muassa haitallisena olentona, matkana ja sairautena (em., 35; 94). Davidson (2010, 142–146) on puolestaan tutkinut syrjäytymisen metaforia hallitusten poliittisessa diskurssissa. Hänen tutkimuksensa painopiste poikkeaa kuitenkin Laineen tarkastelusta siinä, että hän pureutuu syrjäytyminen-käsitteen valintaan sinänsä, ei lähdealueisiin, joilta syrjäytyminen voi saada merkityksiä. Ehkä keskeisin Davidsonin huomioista on se, että poliittisessa diskurssissa syrjäytyminen näyttäytyy lopputuloksena eikä prosessina: tekijät häivytetään ja syrjäytymisestä tulee staattinen tila, osa todellisuuden rakenteita (Fairclough 2000, 54; Skeggs 2014; 168).

Syrjäytymistä ei ole olemassa ilman ulossulkevia rajoja. Kahtiajako meihin ja muihin on käsitteen toiseutta luovan ulottuvuuden ydin. Syrjäytymispuhe, jossa keskitytään esimerkiksi syrjäytyneiden määrän muutoksiin, vahvistaa eksklusiivista syrjäytymiskäsitystä, syrjäytymisen käsittämistä binaarisena tilana (Laine 2013, 130). Hiltonissa asetelma on kuitenkin toisenlainen. Syrjäytyneet ovat itse päähenkilöitä eikä ulkopuolisen kertojan kaltainen auktoriteetti artikuloi rajaa meihin ja muihin. Hiltonia voidaan pitää eräänlaisena vastaelokuvana, joka pyrkii rikkomaan stereotyyppisiä rajanvetoja. Huomattavaa on, että elokuvan ohjaaja Virpi Suutari kertoo itse vastustavansa

leimaavaa syrjäytyminen-sanan käyttöä ja puhuvansa mieluummin ajelehtijoista ja sopeutumattomista.

Suutarin tapaan myös Helne (2002, 183–185; 187) kritisoi marginaaliseksi määrittäviä rajoja. Hän painottaa syrjäytymisen käsitteen relationaalisuutta. Helneen (em., 186) mielestä eksklusiivinen syrjäytyminen on mahdottomuus: ei ole olemassa kenttää, jonka ulkopuolelle voisi päästä. Koska rajat tuotetaan diskursiivisesti uudelleen ja uudelleen, ne ovat joustavat (em., 185). Viime vuosina syrjäytymiskeskustelun painopiste onkin liikkunut sisä- ja ulkopiirin kahtiajaosta kohti aktiivista syrjäytymisen prosessia, jossa yksilön ja yhteiskunnallisten instituutioiden väliset siteet hiljalleen löystyvät ja heikkenevät (Sandberg 2011, 2). Kiinnostus on siirtynyt yhteiskunnan sisä- ja ulkoreunaan välisestä jakolinjasta erilaisiin välitiloihin, jotka eivät ole selkeästi mitattavissa ja määriteltävissä.

Hiltonissa – kuten myös Joutilaissa – päähenkilöt ajelehtivat vailla päämääriä. Heidän statuksensa on epäselvä eivätkä he näytä varsinaisesti olevan menossa minnekään. Ulkoreunan metafora tavoittaa tästä problematiikasta vain yhden puolen. Ehkä hedelmällisempi tapa kuvata syrjäytymisen prosessuaalista puolta on mieltää syrjäytyminen liminaali- eli välitilaksi (Van Genneep 1960, Turner 2007). Välitila on ulko- ja sisäreunan metaforan tapaan tilallinen metafora. Välitilassa oleva ihminen on joutunut tutuista rakenteista epäselvään, vaikeasti hahmotettavaan olotilaan. Välitilassa olevat ihmiset ”seisovat kynnyksellä”. He ovat normaalien tilojen ulkopuolella (Turner 2007, 107). Välitilan voi mieltää siirtymäriitiksi, jossa ihminen irrottautuu aikaisemmista rooleistaan, mutta uusia vastaavia rakenteita ei ole vielä löytynyt. Liminaalisuus voidaan kokea myös pysyväksi tilaksi (em., 122–124, 219–223).

On tärkeää erotella toisistaan syrjäytymisen *metaforan* (ks. esim. Koller & Davidson 2008; Davidson 2010) ja syrjäytymisen *metaforien* (ks. esim. Laine 2013) analyysi. Ensimmäinen pilkkoo syrjäytymisen käsitteen osiin: mitä seurauksia on sillä, että valitsemme juuri tämän käsitteen kuvaamaan tiettyjä todellisuuden ilmiöitä? Tällöin tarkastelu kohdistuu käsitteen yhteen ulottuvuuteen, *syrjän* ja *keskustan* väliseen jännitteeseen. Syrjäytymisen *metaforien* tutkimus taas on näkökulmaltaan laajempi: se kysyy, millaisilta lähdealueilta syrjäytyminen, kohdealue, saa merkityksiä. Tässä tutkielmassa painotan viimeksi mainittua problematiikkaa, sillä olen kiinnostunut syrjäytymisen merkitysten moninaisuudesta. Erityinen kiinnostukseni kohdistuu välitilojen, juurettomuuden ja paikattomuuden merkityksiin. Pohdin, metaforisoidaanko

syrjäytyminen Hiltonissa ulkoreunalla olemiseksi vai saako se merkitystä myös joustavammilta, välitilan ja ajalehtimisen kaltaisilta lähdealueilta.

Metaforatutkimusta on toistuvasti kritisoitu siitä, että se unohtaa diskursiiviset käyttöyhteydet. Syrjäytymisen metaforia ei ole edes mielekäästä tutkia irrallaan sosiaalisesta kontekstista. Jotta syrjäytymisen metaforia voidaan ymmärtää, on purettava myös niitä ideologisia, poliittisia ja kulttuurisia käyttöyhteyksiä, joista käsitteen merkityssisältö kumpuaa. Lakoffin ja Johnsonin (1980, 193) mukaan metafora on yksi tärkeimmistä inhimillisen ajattelun työkaluista. Metaforan avulla yritämme ymmärtää osittain jotain sellaista, mitä ei voi ymmärtää kokonaan. Tarkkoja rajoja ja analyysia pakeneva hahmo tekee syrjäytymisestä ja sen metaforista haastavan tutkimuskohteen. Tätä kautta hahmottuu tärkeä kysymys, johon pyrin tutkimuksellani vastaamaan: millä tavalla teemme vaikeasti hahmotettavaa syrjäytymisen käsitettä ymmärrettäväksi – ja mikä on metaforan rooli tässä merkityksenannon prosessissa?

## **2. Teoria ja metodit**

### **2.1. Kohti multimodaalista metaforateoriaa**

#### **2.1.1. Multimodaalinen paradigma**

Visuaalisesta ja audiovisuaalisesta kommunikaatiosta on tuotettu systemaattista tutkimusta aina 1960-luvulta lähtien, mutta painettu sana on edelleen länsimaisen moderniteetin arvostetuin symbolinen muoto (Lehtonen 2012, 36–37). Samalla muiden merkityskanavien, esimerkiksi elekielen, tutkimus on jäänyt marginaaliin (Ortiz 2011, 1569). Elokuvatutkimuksen alalla äänentutkimus on jäänyt kuvatutkimuksen varjoon – osittain siksi, että kuva tuli elokuvaan ennen ääntä (Eskonen 2006, 79). Vielä vähemmän on tutkittu sitä, mitä tapahtuu, kun kuva, ääni ja muut kanavat vuorovaikuttavat ja tuottavat merkitystä yhdessä (Stöckl 2004, 10; Forceville & Urios-Aparisi 2009, 5). Myös arkipuheessa nonverbaalinen kommunikaatio näyttäytyy usein alisteisena verbaaliselle: puhumme tekstin *kuvittamisesta* tai elokuvan *taustamusiikista*, harvoin päinvastoin. *Lukutaito* ja *teksti* ovat nekin kirjoitetun kielen terminologiaa, vaikka näitä käsitteitä nykyään käytetäänkin kuvaamaan kaikkea symbolista kommunikaatiota.

Tutkimuksen painopisteet ovat kuitenkin muuttumassa. Puhutaan paradigman vaihdoksesta monomodaalisesta multimodaaliseen (Kress & Leeuwen 2001; Forceville & Urios-Aparisi 2009) tai

peräti nonverbaalisen kommunikaation vallankumouksesta (Kress 2003). *Moodit* tai *modaliteetit* ovat semioottisia eli merkitystä tuottavia kanavia. Niihin luetaan esimerkiksi liikkuva ja staattinen kuva, eleet, ääni, musiikki ja haju. Multimodaalisen paradigman pohjalla on ajatus siitä, että yksittäinen moodi kantaa vain osan tekstin informaatioarvosta eli se on vaillinainen kokonaismerkitykseen nähden (Jewitt 2009, 15, 22). Multimodaalinen paradigma muuttaa arvoasetelmia perinpohjaisesti nostamalla nonverbaaliset moodit samanarvoisiksi verbaalisen kielen rinnalle (Kress 2003, 12; Jewitt 2009, 13). Hieman eri painotuksin tutkijat ovat puhuneet myös intermediaalisuudesta, hybridisaatiosta, remediaatiosta ja konvergenssista (Lehtonen 2012, 36–37).

Multimodaalisessa paradigmassa on ennen kaikkea kyse näkökulman muutoksesta, siitä, että tulemme tietoiseksi tekstien koko merkityspotentialista. Ilmiönä multimodaalisuus on yhtä vanha ilmiö kuin ihmiskunta itse, sillä verbaalinen kieli on aina ollut vain yksi moodi muiden joukossa. Esimerkiksi kasvokkainen keskustelu ei ole vain verbaalinen tapahtuma: myös eleet, ilmeet, asennot ja muut itseilmaisun muodot osallistuvat merkityksen tuottamiseen (Kress & Leeuwen 2001, 186). Tätä kuvaa *tekstuaalisen multimodaalisuuden* käsite. Multimodaalisuuden *kulttuurinen* ulottuvuus taas viittaa siihen, että kaikki tunnetut ihmisyyhteisöt ovat aina käyttäneet monia representaation muotoja (Kress & Leeuwen 1996). Jos yksinkertaisimmatkin kommunikaatiomuodot ovat multimodaalisia, myös mutkikkaampia mediamuotoja tulee tarkastella multimodaalisien linssien läpi.

Jewitt (2009, 16–17) jakaa multimodaalisuuden tutkimukset kahteen ryhmään: niihin, jotka keskittyvät yksittäisiin moodeihin ja niihin, jotka keskittyvät moodien väliseen vuorovaikutukseen. Ensimmäistä haaraa edustaa esimerkiksi Leeuwenin tutkimus tilasta (2005). Moodien välistä vuorovaikutusta ovat tutkineet esimerkiksi Bourne & Jewitt (2003), Mikkonen (2005) ja Martinec & Salway (2005). O'Halloran (2004, 110) puolestaan jakaa multimodaalisuuden tutkimukset ajallisesti kahteen ryhmään. Varhaisissa multimodaalisuuden tutkimuksissa tarkastelun painopiste on staattisissa teksteissä. Tätä perinnettä edustavat esimerkiksi Kressin ja Leeuwenin (1996) kuvan kielioppi ja Lemken (1998) tarkastelu tieteellisestä diskurssista. Elokuvan kaltaisten dynaamisten tekstikokonaisuuksien tarkastelu multimodaalisesta näkökulmasta on kasvattanut suosiotaan viime vuosikymmeninä (ks. esim. Iedema, 2001; Martinec, 2000; Thibault, 2000).

Elokuvatutkimus on perusluonteeltaan multimodaalista, onhan analyysin perusyksikkö audiovisuaalinen materiaali. Liikkuvan kuvan tutkimus on kuitenkin keskittynyt lähinnä näiden

kahden moodin, visuaalisen ja auditiivisen, vuorovaikutukseen, tai jompaan kumpaan moodiin erikseen. Multimodaalinen paradigma peräänkuuluttaa merkityskanavien hienosyisempää jaottelua ja niiden erityislaadun tarkastelua (Rheindorf 2004, 137–138). Tällöin herää kysymys siitä, miten erilaiset visuaalisen ja auditiivisen moodin alamoodit kuten elekieli, äänensävy ja tilankäyttö osallistuvat merkityksen muodostamiseen.

Elokuvatutkimus, joka keskittyisi multimodaaliseen tai nonverbaaliseen metaforaan, on yhä harvinaista (Eggertsson & Forceville 2009, 429). Eniten multimodaalista metaforaa on tarkasteltu mainostutkimuksen alalla (em., 6). Mediatutkimukselle on ominaista, että metafora mielletään kielen pinnan ilmiöksi, usein yksittäiseksi kielikuvaksi. Moodien väliseen vuorovaikutukseen metaforien rakentumisessa ei ole juurikaan pureuduttu. Suomalaista tutkimusta dokumenttielokuvan multimodaalisista metaforista en löytänyt lainkaan, angloamerikkalaistakin vain niukasti (ks. Stibbe 2013; Forceville 2006).

Multimodaalisen paradigman mukaisesti kaikki tekstin osat ovat potentiaalista merkityksainesta (Forceville & Urios-Aparisi 2009, 4). Moodien jaottelu ja tulkinta ei kuitenkaan ole mielivaltaista. Merkitystä tuottaviksi moodeiksi voidaan määritellä vain tunnistetut, kommunikatiiviset ja jokseenkin vakiintuneet moodit. Moodin määrittely riippuu myös käyttöyhteydestä (Kress & Leeuwen 2001, 55). Moodin pitää toimia resurssina, jota voi käyttää kantamaan merkityksiä (em., 58). Yleisesti ottaen ei esimerkiksi ajatella, että sanomalehtijutun merkitys muuttuisi sen mukaan, onko paperi sävyltään harmahtavaa vai kellertävää, kun taas toisessa kontekstissa sävyn vaihtuminen voi aktivoida relevantteja merkityksiä. Myös kulttuuriset, taloudelliset ja sosiaaliset kontekstit määrittävät sitä, mikä on moodi. Valokuvaajalle piirroskuva ja valokuva ovat kaksi erillistä moodia, rakennusmiehelle niiden erolla ei välttämättä ole merkitystä (em., 60).

Multimodaalisuuden rinnalla on käytetty myös termiä *multisemioottinen*, mutta tällöin painopiste on immateriaalisessa semiosiksessa, merkityksessä. Pitäydyn itse yleisemmin käytetyssä *multimodaalisuuden* käsitteessä, sillä se pitää sisällään yhden multimodaalisen paradigman tärkeimmistä lähtökohdista – sen, että moodilla on symbolisten aspektien lisäksi myös materiaalisia Aspekteja. Moodi on kulttuurisesti ja sosiaalisesti vakiintunut representaation ja kommunikaation resurssi (Kress & Leeuwen 2001, 50). Moodin materiaalisuus – muoto, ilmiö – on tiiviisti sidoksissa merkitykseen (Kress 2003, 41, 47). Moodi kantaa mukanaan kaikkea aiemman kulttuurisidonnaisen käytön leimaa: esimerkiksi kirjoitetulle kielelle ja jossain määrin myös kuvalle

on vakiintunut omat kielioppinsa.

Moodien symboliset ja materiaaliset aspektit poikkeavat toisistaan. Ne siis tarjoavat erilaisia näkökulmia todellisuuteen. Jokaisella moodilla on erilaiset representaation potentiaalit ja rajoitukset, *affordanssit*. Affordanssit määrittelevät sen, mitä ja millä tavalla mikäkin moodi pystyy ilmaisemaan (Lemke 2002, 303). Jos esimerkiksi kirjoitettu tai puhuttu teksti *kertoo* ilmiöstä temporaalisessa, ajassa etenevässä järjestyksessä, kuva *näyttää* sen spatiaalisesti järjestyneessä tilassa (Kress 2003, 1–2; Kress & Leeuwen 2001, 126). Siksi kuvalla on hankalampaa ilmaista esimerkiksi omistus- tai kausaalisuhteita kuin kirjoitetulla tekstillä. Kuvakin voi sisältää tulkintaohjeita, kuten värejä ja sommittelua, mutta tällöin voidaan puhua lähinnä oikean tulkinnan rohkaisusta (Kress 2003, 4). Lemke (2002, 303) nimittää tätä moodien väliseksi *yhteismitattomuudeksi*. Yhteismitattomuuden vuoksi moodien yhdistelmä on aina enemmän kuin vain niiden summa. Moodien vuorovaikutuksessa syntyy *aidosti uusia merkityksiä*, joiden mallintaminen nousee multimodaalisuuden tutkimuksen keskiöön (em., 303).

Multimodaalisessa tekstissä operoivat siis symboliset muodot, joilla on erilaiset logiikat. Nykyinen symbolista kommunikaatiota koskeva merkityksen teoria seurailee kuitenkin pitkälti verbaalisen kielen logiikkaa. Jos tutkimuksen lähtökohdaksi otetaan, lingvistikalta pohjalta kumpuava teoria ei voi riittää selittämään kaikkea symbolista kommunikaatiota – eikä myöskään metaforaa, jonka mekanismit on teoretisoitu pitkälti lingvistiikan lähtökohdista. Tästä seuraa tarve uudelle, yleispätevälle teorialle, joka ei ole erityinen yhdelle moodille (Forceville 2009, 21; Kress 2003, 36; 41; Hallet 2009, 139). Multimodaalinen merkityksen teoria ei ota lähtökohdakseen yhden moodin logiikkaa ja kielioppia, vaan semioottisen maiseman, johon sisältyvät kaikki moodit. Jos moodien toisistaan poikkeavia affordansseja ei oteta kriittisen tarkastelun kohteeksi, vaarana on, että tutkimus joko tasapäistää kaikki moodit tai alistaa ne kirjoitetun tekstin logiikalle. Pysin väistämään tämän tutkimuksessani tekemällä näkyväksi moodien erilaisia rooleja metaforisen merkityksen muodostumisessa.

Moodien samanaikainen läsnäolo herättää kysymyksen niiden funktioista: jäljentävätkö ne sitä, mitä verbaalinen kieli tekee, vai onko niillä omat roolinsa? Ja jos merkitys jakautuu useisiin moodeihin, millaisilla mekanismeilla jakautuminen tapahtuu (Kress 2003, 35)? Kun kaikki moodit ovat vain osa laajempaa semioottista maisemaa, on tärkeää piirtää analyysille rajoja kysymällä, mitä kukin moodi voi tehdä eli mitkä ovat sen potentiaalit ja rajoitukset. Jos multimodaalinen merkityksen

teoria ei huomioi kullekin moodille erityistä kielioppia, se ei voi tuottaa riittävän yleispätevää kuvaa uusista kommunikatiivisista muodoista (em., 46). Oman rajoituksensa multimodaalisuuden tutkimukseen tuo jo se, että tutkimuksen kieli on kirjoitettu teksti. Nonverbaalisten moodien merkitykset on siis käännettävä kirjoitetulle kielelle, jolloin väistämättä menetetään osa alkuperäisistä merkityksistä ja tuotetaan uusia.

Yhteismitattomuus piirtää raamit myös metaforan tulkinnalle. Siinä missä kirjoitetun kielen metafora voi artikuloitua ”A on B” -lausemuotona, muut moodit, kuten kuva ja musiikki, vihjaavat metaforisista yhteyksistä hienosyisemmin (Forceville & Renckens 2013, 17). Osa tutkijoista pitää edelleen metaforaa kirjoitetun kielen yksinomaisuutena. Varsinkin elokuvametaforan olemassaolo on kyseenalaistettu ja sen tilalle tarjottu muita korvaavia trooppeja, kuten analogiaa ja vertausta (ks. esim. Whittock 1990). On kuitenkin muistettava, että myös tekstuaalinen metafora voi paeta kielen pintatasoa. Jokainen ”A on B” -rakenne ei aktivoi metaforista vertaamisprosessia. Metaforan tulkinta on aina kontekstiherkkää, oli ilmaisukanava mikä tahansa. Kirjoitettu kieli on luonnollistunut lähinnä institutionaalisista ja historiallisista syistä: ovathan elekieli, puhe ja kuvakirjoitus olleet historian eri vaiheissa kukin vuorollaan ensisijaisia representaation muotoja.

Multimodaalista paradigmaa ei voi ymmärtää ilman sen taustalla vaikuttavia yhteiskunnallisia ja kulttuurisia konteksteja, joista merkittävimpiä on teknologinen kehitys, digitalisaatio ja sen myötä multimodaalisten tuotteiden yleistymisen (Kress 2003, 9). Perinpohjaisin muutos on kuitenkin tapahtunut tieteenfilosofisella tasolla. Monomodaalisen paradigman aikainen puhtaan ykseyden ideaali veti tiukat rajat koulukuntien välille, jolloin tutkimuskin keskittyi luontevimmin yhteen mediamuotoon kerrallaan. Multimodaalisuuden käsite sen sijaan on syntynyt myöhäismodernissa yhteiskunnassa, jonka mediamaisema on epäpuhtaiden hybridien ja risteymien kyllästävä. Vanhat koulukuntajaottelut ovat muuttuneet ongelmallisiksi ja ykseyden ideaali vaihtunut moneuden ideaaliin. Formalistisen mediakeskeisyyden sijaan multimodaalinen paradigma herättää kysymyksen siitä, miten eri moodit ja mediamuodot vuorovaikuttavat. (Lehtonen 2012, 38–39.)

Lehtonen (em., 37) puhuu mediarajat ylittävästä intertekstuaalisuudesta: merkitys syntyy jatkuvassa vuorovaikutuksessa muihin mediamuotoihin ja -sisältöihin. Tekstit tuotetaan ja tulkitaan suhteessa muihin teksteihin ja tietoon, joka tekstin tuottajilla ja tulkitsijoilla on. Intertekstuaalisuus ei rajoitu yhden median sisäisiin suhteisiin, vaan samat genret, hahmotyyppit, juonikuviot, teemat ja motiivit kiertävät mediasta toiseen (em., 37). Siksi mediamuotoja ei voi nähdä autonomisina eikä niitä voi



mielekkäästi tutkia erillään toisistaan (em., 38). Ne lainailevat muotoja, sisältöjä, tekstejä ja subtekstejä. Vanhojen rajojen hälveminen tuo tilalle uusia: tulkinnan rajoja ei enää määrittele yksittäinen moodi tai mediamuoto vaan kaikki ne relevantit kontekstit, jotka ovat läsnä tekstin tulkintatilanteessa. Ajatusta voi edelleen jatkaa metaforan trooppiin: metaforat syntyvät ja muokkautuvat jatkuvassa vuorovaikutuksessa muihin metaforiin ja mediasisältöihin. Tällainen näkökulma kutsuu tarkastelemaan metaforaa diskursiivisena, dynaamisena käytäntönä.

Multimodaalisuuden tutkimus on vasta alkutekijöissään. Esimerkiksi kysymys siitä, tulisiko tutkimuksessa korostaa eri moodien samankaltaisuutta vai niiden erillisyyttä, on yhä ratkaisematta. Mikäli analyysin lähtökohdaksi otetaan moodien yhteismitattomuus, hedelmällisintä on nostaa keskiöön moodien erilaisuus ja erillisuus: jos kahta moodia käytetään yhdessä, niitä käytetään todennäköisimmin tarkoituksiin, joihin ne soveltuvat parhaiten. (Kress 2003, 20–21.) Ovathan eri mediamuodot ja sitä kautta mooditkin syntyneet ja kehittyneet erilaisista kulttuurisista ja historiallisista lähtökohdista. Jälkimoderni mediamaisema koostuu siis erillisten, mutta toisiinsa kytkeytyvien kulttuuristen muotojen verkostosta, ei yhteensulautumasta.

Stöckl (2004, 10) huomauttaa, että moodien vuorovaikutus on jäänyt liian vähälle huomiolle. Multimodaalisen tutkimuksen tärkeimpiä tehtäviä on omaksua yhtenäinen näkemys siitä, kuinka moodit muodostavat yhdessä merkitystä eri medioissa ja erilaisissa sosiaalisissa konteksteissa. (Ks. Aaltonen 2013, 9–10.) Tutkimukseni paikantuu tähän syrjään jääneeseen haaraan, moodien välisen vuorovaikutuksen pohdintaan. Teoreettisesti tutkimukseni on luonteeltaan kartoittavaa: se kuroo yhteen eri alojen keskustelunavauksia ja pohtii, miten ne tulisi ottaa huomioon jatkotutkimuksessa. Tarkasteluni pohjaa siihen, mitä tiedämme jo valmiiksi eri moodien kieliopeista. Olemme vasta lähtökuopissa sen ymmärtämisessä, miten multimodaalista diskurssia tulisi analysoida kokonaisvaltaisesti ja systemaattisesti (Lemke 2011, 1).

Multimodaalinen paradigma herättelee tarkastelemaan kriittisesti viime vuosikymmenien akateemista perintöä ja tulevaa tutkimusta: järjestyykö yliopisto-opetus ja tutkimus mono-vai multimodaalisten linjojen mukaisesti (Lehtonen 2012, 40)? Multimodaalinen paradigma haastaa monet totutut ajatusmallit. Metaforatutkimuksen kentälle se tuo tärkeän oivalluksen siitä, että mediatuotteita luetaan kokonaisuuksina – etenkin nykymaailmassa, jossa multimedian sovellukset yleistyvät kovaa tahtia. Samalla multimodaalinen paradigma yhdistää metaforateoriaan diskurssianalyysin, joka ulottaa teorian niihin sosiaalisiin ja kulttuurisiin käytäntöihin, joissa

metaforia tuotetaan. Multimodaalisen metaforatutkimuksen uranuurtajat Charles Forceville ja Eduardo Urios-Aparisi (2009) peräänkuuluttavat tutkimusta, joka kartuttaa aineistoa eri moodien kieliopeista ja vuorovaikutuksesta. Seuraavassa kappaleessa pureudun tarkemmin siihen, mitä annettavaa multimodaalisella paradigmatella on metaforatutkimuksen hajanaisella kentällä – ja millaisia reunaehdot multimodaalinen, diskurssianalyttinen näkökulma tuo elokuvametaforan analyysille.

### 2.1.2. Kognitiivisen metaforateorian jalanjäljissä

Metaforan käsite juontaa juurensa semiotiikan eli merkkien ja merkityksen tutkimuksesta. Kaikki metaforateoriat jakavat antiikin klassisen määritelmän, jonka mukaan metafora on *asian ymmärtämistä toisen termin* (Lakoff & Johnson 1980, 5). Metafora on yksi kuvaannollisen kielen troopeista, joiden ytimessä on denotatiivisen merkityksen muuttuminen (Black 1962, 35).

Esimerkiksi metaforassa ”syrjäytyminen on polku” tapahtuu merkityksenvaihtoa, jossa *kohdealue* eli SYRJÄYTYMINEN saa merkityksiä *lähdealueelta* eli POLULTA<sup>1</sup> (Kövecses 2002, 2–4). Vain tietyt lähde- ja kohdealueen ominaisuudet aktivoituvat käyttöyhteyden ja tottumuksen mukaan.

Esimerkiksi metaforaa ”tyttö on ruusu” todennäköisimmin käytetään kuvaamaan tytön herkkyyttä eikä niinkään piikikkyyttä (Turunen 2010, 50). Metafora luo uusia assosiaatioita, konkretisoi abstrakteja käsitteitä ja tuo niitä yhteisen keskustelun piiriin.

Näistä lähtökohdista eteenpäin teoriat haarautuvat moniaalle. Merkittävä ero syntyy esimerkiksi siitä, ajatellaanko metaforan heijastelevan jo valmiina olevia samankaltaisuuksia vai rakentavan uusia (Black 1962, 37; Hellstén 2002, 17). Toinen erottelu liittyy metaforan paikantamiseen: Kuuluuko metafora vain luovaan ja taiteelliseen kielenkäyttöön vai myös arkiseen puheeseen? Onko metafora kielen pinnan vai ajattelu- ja käsitetasen ilmiö? Kysymykset ovat tutkielmani kannalta keskeisiä, sillä ne problematisoivat multimodaalisen metaforan olemassaolon. Metaforan on edelletävä verbaalista kieltä, jotta se voi ilmetä myös kuvassa, äänessä ja muissa nonverbaalisissa moodeissa. Metaforan paikantaminen sanatason sijaan ajattelu- ja käsitetasolle on siis välttämätön edellytys multimodaalisen metaforan tunnustamiselle.

Ortiz (2011, 1568–1569) jakaa metaforateoreetikot kolmeen pääluokkaan: niihin, jotka pitävät metaforaa kirjoitetun kielen yksinomaisuutena; niihin, jotka pitävät kuvametaforaa – ja muita

---

<sup>1</sup> Lähde- ja kohdealue on tapana merkitä KAPITEELEILLA, kun tarkastelun kohteena on ajattelu- ja käsitetaso. Näin erotellaan toisistaan kielen pintataso eli metaforiset kielikuvat ja näistä erillinen käsitetaso.

nonverbaalisia metaforia – kirjoitetun kielen metaforan käännökseenä ja viimeisenä niihin, joiden mukaan metaforat edeltävät verbaalista kieltä ja ovat siksi läsnä kaikissa moodeissa (ks. esim. Whittock 1990; Carroll 1996). Näkemys siitä, että metafora ei paikannu kielen pintaan vaan läpäisee kaiken ajattelun ja kielenkäytön, on kasvattanut suosiotaan 1900-luvun loppupuolelta eteenpäin.

Samalla metaforan käsite on otettu käyttöön uusilla tieteenaloilla. Metafora on perinteisesti liitetty kieli- ja kirjallisuudentutkimukseen, mutta etenkin viime vuosina käsitettä on sovellettu myös muun muassa antropologian, taloustieteiden, ympäristöpolitiikan ja mediatutkimuksen aloilla (Hellstén 2002, 13). Trendi kumpuaa yhtäältä tieteenfilosofian ja yhteiskuntatieteiden lingvistiksestä käänteestä 1970-luvulta eteenpäin ja toisaalta 1980-luvun kulttuurisesta käänteestä. Nämä käänteet muuttivat tutkimuksen painopisteitä ja toivat keskiöön kielen roolin sosiaalisen todellisuuden rakentajana, mikä tasoitti tietä uudenlaisten metaforateorioiden kehittymiselle. (Em., 15.) Klassiset metaforan määritelmät on kyseenalaistettu, mutta näkemys metaforasta ei ole vakiintunut. Se on pikemminkin haaraunut yhä useampaan suuntaan, osittain multimodaalisen paradigman myötä (Cohen 1999, 399).

Ajatuksen metaforasta kaiken ajattelun ja kielenkäytön läpäisevänä ilmiönä popularisoivat Andrew Ortony (1993) sekä *kognitiivisen metaforateorian* kehittäneet George Lakoff ja Mark Johnson (1980). Vaikka Lakoff, Johnson ja Ortony ovat keskittyneet lähinnä lingvistiseen metaforaan, heidän ajatuksensa ovat sovellettavissa myös nonverbaaliseen ja multimodaaliseen metaforaan. Kognitiivisen metaforateorian mukaan metafora kumpuaa ihmisen kokemusmaailmasta fyysisenä ja kulttuurisena olentona. Teoriassa näkyy vahvana 1980-luvulla kehittyneen kognitiivisen kielentutkimuksen perinne, joka korostaa sitä, ettei kieli ole autonominen järjestelmä, vaan kielelliset kyvyt ovat tiukasti sidoksissa muihin kognitiivisiin kykyihin. Teorian edustajat perustelevat näkemystään lingvistiikan alalta kerätyillä todistusaineistolla: monet metaforiset vastaavuussuhteet, kuten ajan mieltäminen liikkeeksi ja elämän ymmärtäminen matkaksi, ovat universaaleja tai vähintäänkin laajalle levinneitä yksittäisissä kulttuuripiireissä (Lakoff & Johnson 1980, 19–20, 56–57). Grady (2004) puolestaan puhuu sisäsyntyisistä metaforista, jotka kumpuavat aivojen, kehon ja maailman luonteesta. Tällaiset metaforat ovat universaaleja kuten fyysinen kokemus, mutta kuitenkin kulttuurisesti muokkautuvia.

Kognitiivisen metaforateorian näkemyksiä on myös haastettu. Koller (2004) ja Charteris-Black (2004) kritisoivat väitettä siitä, että metaforat kumpuaisivat sisäsyntyisestä kokemuksesta: pikemminkin ne ovat diskursiivisia ja usein vieläpä ideologisia. Minkään universaalien kategorian olettaminen muuttuu ongelmalliseksi, kun kielen ja myös metaforan ajatellaan rakentavan eikä vain jäljentävän todellisuutta. Kognitiivinen metaforateoria ajautuu myös herkästi kehäpäätelmiin, joissa metaforia selitetään fyysisellä kokemuksella ja fyysistä kokemusta edelleen metaforilla.

Syrjäytymisen kannalta kiehtova esimerkki on sosiaalipsykologian alan tutkimus, jossa koehenkilöt syrjäytettiin muiden seurasta ja he arvioivat tämän jälkeen huonelämpötilan alhaisemmaksi kuin muut; pelkistään syrjäytyminen siis tuntui fyysisenä kylmyytenä (Zhong & Leonardelli 2008). Herää kysymys, onko kognitiivisen metaforateorian hahmottama syy-seuraus-suhde fyysisestä kokemuksesta metaforaan riittävän kattava selitysmalli metaforiselle prosessille. Eivätkö metaforat myös viime kädessä muokkaa fyysisiä ja kulttuurisia kokemuksia (ks. Kövecses 2008)? Sisäsyntyiset metaforat jäävät myös väistämättä teoreettiseksi oletuksiksi, sillä emme pääse käsiksi esidiskursiiviseen: kykenemme kommunikoidaan ainoastaan kielen avulla.

Nähdäkseni kritiikki ei kumoa kognitiivisen metaforateorian perusoletuksia vaan täydentää niitä tärkeällä tavalla. Kieli ei vain ilmennä käsitetasoa ja käsitetaso universaaliala kokemusta, vaan nämä tasot ovat jatkuvassa dialektisessa suhteessa toisiinsa. Oma tarkasteluni pohjaa näkemykseen, jonka mukaan metafora rakentaa samankaltaisuutta pikemminkin kuin kuvastaa olemassaolevia kytkentöjä. Tämä ei tarkoita, että kokemuksellinen pohja sivuutettaisiin; sillä vain ei pyritä selittämään metaforaa kokonaisuudessaan. Metaforien kokemuksellinen pohja tarjoaa yhden toimivan näkökulman multimodaalisen metaforan tutkimukselle. Esimerkiksi elokuvakerronnassa paljon käytetty metafora VALTA ON SUURUUTTA voidaan ilmaista visuaalisesti jopa suuremmin kuin kirjoitetun tekstin keinoin (Forceville & Urios-Aparisi 2009, 13).

Kognitiivinen metaforateoria on keskittynyt lähinnä vakiintuneisiin metaforiin, jotka pyrkivät selittämään jotain vaikeasti hahmotettavaa jollain helposti hahmotettavalla – toisin sanoen metaforiin, joiden lähdealueet ovat konkreettisia ja kohdealueet abstrakteja (Coëgnarts & Kravanja 2012, 86; Kövecses 2002, 16–20). Näin miellettyinä metaforan funktio on ennen kaikkea jäsentää maailmaa. Syrjäytyminen on malliesimerkki abstraktista kohdealueesta, jolle ei ole edes mahdollista hahmottaa selkeitä rajoja. Syrjäytymisestä puhuminen ja sen ymmärtäminen vaatii kuvaannollisen kielen käyttöä – metonymioita, symboleja, metaforia. Lakoffin ja Johnsonin tapaan miellän

metaforan yhdeksi keskeisimmistä funktioista abstraktin ymmärtämisen konkreettisen keinoin.

Yksittäisen metaforan takana on usein koko joukko siihen yhteensopivia ilmauksia. Metaforat pohjaavat laajempiin kokemuseräisiin kokonaisuuksiin, *skeemoihin* (Lakoff & Johnson 1980, 81; Whittock 1990, 108). Esimerkiksi kappaleessa 1.1. siteeraamani uutisotsikko *syrjäytyminen on polku, jonka voi katkaista* pohjaa laajempaan *matkan* skeemaan. Matkan skeema on laajempi viitekehys kuin yksittäinen metafora: se pitää sisällään faktat, odotukset ja uskomukset, joita meillä on tyypillisestä matkasta. Hiltonissa matkan skeemaan pohjaa esimerkiksi elokuvan nimimotiivi. Hilton viittaa hotelliketjuun, joka taas konnotoi matkustamista ja lomailua. Tällaiset metaforiset ilmaisut eivät synny tyhjiössä, vaan ne ymmärretään aina suhteessa kulttuuriseen tietoon, uskomuksiin ja odotuksiin. Yksittäinen metaforinen ilmaus ei siis koskaan ole vain yksittäinen kielikuva. Metaforan tulkinta aktivoi koko joukon kulttuurista tietoa (Whittock 1990, 108–109). Näin ollen metafora on aina tiiviisti sidoksissa diskursseihin.

Yksittäiset metaforat voivat yhdistyä teksteissä kompleksisemmiksi metaforiksi (Grady et al. 1999, 112). Esimerkiksi metafora ”tunnelma on katossa” on kompleksinen metafora, josta on johdettavissa yleisemmän tason metafora MIELENTILA ON FYYSINEN TILA – ja edelleen MYÖNTEINEN TUNNELMA SIJAITSEE YLHÄÄLLÄ. Kognitiivinen metaforateoria selittää tämänkin metaforisen rakennelman fyysisen kokemuksen kautta: koska ruumiillisena olentona ihminen liikkuu tilassa sisään ja ulos, ylös ja alas, miellämme abstraktien asioiden sijaitsevan kolmiulotteisessa tilassa. Päättelyä voidaan jatkaa edelleen: Myönteinen tunnelma sijaitsee ylhäällä ja kielteinen alhaalla, sillä sairas tai väsynyt on yleensä lyhyistynyt alas, terve taas pystyssä. Samoin taistelun voittaja on perinteisesti yläpuolella, häviöjä alapuolella. Metaforisten kytkentöjen rakentaminen on aktiivinen, dynaaminen prosessi. Metafora mahdollistaa luovuuden, joka voi tuoda tutuista ilmiöistä esiin uusia ja odottamattomiakin piirteitä. (Browse 2013, 38.)

Metaforinen kytkentä on valinta, joka heijastelee kulttuurisia arvoja (Kövecses 2002, 22–23). Esimerkiksi metafora ”aika on rahaa” pohjaa länsimaiseen, kapitalistiseen arvomaailmaan, josta voidaan johtaa arvolauselmia: aika on rajallinen resurssi ja arvokas hyödyke. Ajan mieltäminen tällä tavalla ei ole universaali ilmiö, vaan se koskettaa vahvimmin juuri länsimaisen aika- ja työkasityksen jakavia kulttuureita. (Em., 7–9.) On kiinnostavaa pohtia, mitkä syrjäytymisen metaforisista ulottuvuuksista ovat kulttuurikohtaisia. Jo itse syrjäytymisen käsite on metafora: kun sanomme jonkun olevan syrjäytynyt, sijoitamme hänen sosiaalisen asemansa metaforisesti

kolmiulotteiseen tilaan. Syrjäytynyt on sivussa, poissa keskustasta. Tämä käsitys on luonnollistunut kielenkäyttöömme. Pidämme itsestäänselvyytenä myös sitä, että keskusta on myönteinen ja syrjä kielteinen määre, vaikka joissain kulttuureissa arvojärjestys on päinvastainen (em., 22–23).

Kognitiivista metaforateoriaa on kritisoitu siitä, ettei se kykene mallintamaan luovaa kielenkäyttöä kovin hyvin. Fyysisellä ja kulttuurisella kokemuksella voi selittää vain osan tavallisimmista metaforista, mutta ei odottamattomia, omaperäisiä kytkentöjä, jotka vaikuttavat syntyvän vasta kielenkäyttötilanteessa (Black 1962, 37). Samalla kognitiivinen metaforateoria nostaa metaforan erityisasemaan ajatteluprosessissa muiden merkitystä tuottavien mekanismien edelle (Turunen 2010, 48–49).

Siinä missä kognitiivinen metaforateoria on saanut osakseen kritiikkiä luovan kielenkäytön unohtamisesta, taideaineiden perinteeseen nojaavia metaforateoreetikoita – ja myös fiktioelokuvan tutkijoita – on syytetty päinvastaisesta, luovan metaforan suosimisesta vakiintuneiden metaforien kustannuksella (ks. Whittock 1990; Carroll 1996). En itse näe jaottelua arkisiin ja luoviin metaforiin oleelliseksi: jos tutkimuksen lähtökohdaksi otetaan media- ja moodirajat ylittävä intertekstuaalisuus, on oletettavaa, että arkiset ja luovat metaforat kietoutuvat toisiinsa ja vuorovaikuttavat. Jaottelu genres mukaan ei ole sen mielekkäämpää, sillä jopa journalistisissa diskursseissa operoi koko skaalan metaforia: yhtäältä omaperäisiä ja keskustelua stimuloivia, toisaalta kliseytyneitä ja näkymättömiä, kielenkäyttöön vakiintuneita metaforia. On myös muistettava, että ”luova metafora” ei ole kovin erottelukykyinen käsite: omaperäisinkin metafora muuttuu riittävän toiston kautta kliseeksi.

Metaforatutkijat ovat saaneet kautta linjan osakseen aiheellista kritiikkiä käytännön unohtamisesta. Myös kognitiivisen metaforateorian edustajat ovat keskittyneet tutkimaan käsitetasoa metaforien ilmiä ja käytännön kustannuksella. Teoreetikoiden käyttämät tapausesimerkit esiintyvät usein kaikista konteksteistaan irrotettuina ja niillä on hyvin vähän kosketuspintaa todellisiin kielenkäyttötilanteisiin (Black 1993, 20–21; Browse 2013, 90). Tämä on saanut monet tutkijat ottamaan askeleen taaksepäin, kohti metaforan ”pintaa” eli ilmiä (Pragglejaz 2007; Steen 2011; Browse 2013). Nykytutkijat ovat peräänkuuluttaneet kontekstiherkkää metaforan teoriaa, joka paikantuu jonnekin triviaalien kielikuvien ja universaalin fyysisen kokemuksen välimaastoon (Browse 2013, 31; Musolff & Zinken 2009; Musolff 2006; 2012). Tällainen metaforateoria pyrkii mallintamaan sitä, kuinka yksittäiset metaforat ja muut troopit kytkeytyvät yhteen diskurssien

edetessä ja muodostavat koherentteja käsitetason rakennelmia (Browse 2013, 50).

Monet tutkijat ovat viime vuosina soveltaneet kognitiiviseen metaforateoriaan diskursiivista näkökulmaa, joka painottaa tulkinnan kontekstiherkkyyttä (Cameron 2007; Goatly 2007; Gentner & Bowdle 2001; Moder 2012). Moni metafora saattaa esimerkiksi pohjata stereotypiaan tai ironiaan, jota ei voi selittää tekstistä käsin vaan tulkinta vaatii intertekstuaalista ymmärrystä. Toisaalta metaforinen merkitys voi motivoitua myös pelkästään tekstinsisäisistä elementeistä. Lakoff (2008, 35) on myöhemmin täydentänyt näkemyksiään metaforien kokemuksellisesta pohjasta: hän huomauttaa, että esimerkiksi kielellinen ilmaisu ”hinnat nousivat” ei aina ja joka kontekstissa motivoi metaforaa ENEMMÄN ON YLÖS. Samaan tapaan ongelmalliseksi on nähty lähdealueiden rajoittavuus. Voidaanko esimerkiksi elokuvan taustalla kuuluvasta laukkaäänestä johtaa HEVOSEN lähdealue, vai tapahtuuko tällöin jo liian pitkälle vietyä tulkintaa ja valikointia (Deignan 2010, 54)?

Diskurssianalyttikot ovat pohtineet esimerkiksi metonymian ja metaforan suhdetta (Barcelona 2003; Panther & Radden 1999), argumentaatiota figuratiivisessa puheessa (Gentner & Bowdle, 2001) ja metaforan dialogista funktiota kirjoituksessa ja puheessa (Cameron, 2007 Hellstén 2011). Osa näistä lähestymistavoista on kehitetty irrallaan kriittisestä diskurssianalyysistä, mutta ne eivät ole yhteensopimattomia sen tai kognitiivisten lähestymistapojen kanssa. Teorioiden voi pikemminkin nähdä täydentävän toisiaan: kun kognitiivinen metaforateoria painottaa metaforan rakenteellista ja käsitteellistä ulottuvuutta, diskurssianalyttiset näkökulmat ottavat huomioon argumentatiivisen ja vuorovaikutuksellisen ulottuvuuden. Nämä toimivat edelleen kehyksenä eriytyneemmille alateorioille (Musolff 2012, 305).

Määrittelen diskurssin semioottiseksi käytännöksi ja sosiaaliseksi toiminnaksi: diskurssi tapahtuu, kun teksti ja sen tulkitsijan kulttuurinen tietovaranto kohtaavat ja vuorovaikuttavat (Browse 2013, 55). Elokuvan katsoja tuo tulkintatilanteeseen mukaan oman tietonsa esimerkiksi syrjäytymisestä ja dokumenttielokuvan genrestä, mikä ohjaa tekstin metaforien tulkintaa yhdessä tekstin antamien tulkintavihjeiden kanssa. Tarkastelen syrjäytymisen metaforia Hiltonissa suhteessa laajempaan sosiaaliseen kontekstiin, jossa syrjäytyminen on saanut suhteellisen vakiintuneita merkityksiä. Näkökulma on vahvasti tekstilähtöinen ja materiaallinen. Se ponnistaa kognitiivisen metaforateorian keskeisistä väitteistä: metaforinen ajattelu on tärkeä osa ihmisen kognitiota, keino ymmärtää abstraktia inhimillisestä kokemuksesta käsin. Samalla sidon sitoo teorian tiukemmin käytäntöön, elokuvan materiaalliseen ulottuvuuteen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin.

Metaforaa voidaan tarkastella sekä käsitteenä, diskurssina että ilmiön tasolla. Nämä näkökulmat toimivat ja vuorovaikuttavat yhdessä. Ne eivät sulje toisiaan pois, vaan ne tarjoavat erilaisia näkökulmia metaforaan (Stibbe 2013, 116). Diskurssin tasolla keskeisin kysymys on se, millaisia metaforia tietyt ryhmät käyttävät yhteisön sisällä. Painopiste siirtyy yksilöllisestä ajattelusta ”sosiaaliseen kognitioon” (Browse 2013, 70): jaettuun uskomaan, tietoon, asenteisiin, normeihin, arvoihin ja niin edelleen. Eri metaforilla on erilaiset ideologiset kytkökset. Ne eivät ole tekstin pintatason koristeita, vaan kommunikatiivisia, arvojen kyllästämiä näkökulmia todellisuuteen.

Kognitiivinen metaforateoria jättää monia kysymyksiä avoimeksi. Se ei yksin kykene mallintamaan mekanismeja, joiden kautta metaforiset kytkennät lähde- ja kohdealueiden välille syntyvät tai sitä, miten yksittäiset metaforat niveltuvat laajemmiksi retorisisiksi ja diskursiivisiksi kokonaisuuksiksi (Moder 2012, 157). Vielä vähemmän välineitä kognitiivinen metaforateoria tarjoaa eri moodeissa ilmenevien metaforien kieliopin analyysille. Olemassa olevat teoriat ovat kuitenkin toimivia lähtöpisteitä. Jos metaforatutkimuksen laajan kirjon sijoittaa janelle, sen toisessa päässä ovat yksittäiset metaforiset ilmaukset, toisessa kompleksiset diskursiiviset avaruudet, jotka muodostuvat laajoista metaforakokonaisuuksista.

### **2.1.3. Megametafora**

*Megametafora* on analyttinen työkalu, jonka avulla tutkin metaforien kommunikatiivista puolta ja analysoin, miten metaforat yhdistyvät ja vuorovaikuttavat tekstissä. Megametaforan avulla elokuvametaforaa voi tarkastella diskurssianalyttisestä näkökulmasta. Pyrin käsitteen avulla hahmottelemaan sitä, miten yksittäiset metaforat limittyvät diskurssin sisällä yhteen ja muodostavat laajemman rakennelman. Tavoitteena on rakentaa keinoja syrjäytymisen metaforien tarkasteluun suhteessa saman elokuvan muihin metaforiin, dokumenttielokuvan genreen ja vakiintuneisiin syrjäytymisen puhetapoihin. Tätä kautta tutkielmani lisää parhaimmillaan ymmärrystä sekä syrjäytymisen diskursseista että metaforasta ajattelun ja vallankäytön välineenä. Mikäli metaforat muodostavat todellisissa kielenkäyttötilanteissa retorisia tai narratiivisia rakennelmia, nämä rakennelmat toimivat ja muokkaavat ymmärrystämme hyvin todennäköisesti eri tavalla kuin yksittäiset, irralliset metaforat. Diskurssin käsite laajentaa metaforan tarkastelua myös ottamalla



mukaan käytännön tason ja kulttuurisen tietovarannon, jonka diskurssin osallistajat tuovat tulkintatilanteeseen (Browse 2013, 55).

Moni elokuvatutkija on korostanut kontekstuaalisen ymmärryksen tärkeyttä metaforisen merkityksen muodostumisessa (Whittock 1990, 40). Diskurssianalyysin soveltaminen elokuvatutkimuksen kentällä on silti harvinaista (Stibbe 2013). Trevor Whittock (1990) ja Noël Carroll (1996) olivat ensimmäiset tutkijat, jotka systematisoivat elokuvametaforan tutkimuksen. Carroll ja Whittock keskittyvät kuitenkin kielen pintatasoon, metaforisiin ilmaisuihin, eivätkä pureudu käsitetasoon. He myös mieltävät metaforan lähinnä fiktion ja luovan kielenkäytön keinoksi (Comanducci 2010, 2; Forceville & Renckens 2013, 2). Whittockin ja Carrollin näkökulma on multimodaalinenkin vain pintapuolisesti: esimerkiksi eri moodien kielioppi ja kysymys yhteismitattomuudesta jää vaille huomiota.

Jos monet lingvistisen metaforan tutkijat ovat vieraantuneet käytännöstä ja syyllistyneet triviaaleihin oppikirjaesimerkkeihin, sama on vaivannut myös klassista elokuvametaforan teoriaa. Moni tutkija viittaa toistuvasti montaasiin ja muihin luoviin keinoihin metaforan lähteenä ja jättää hienovaraisemmat elokuvalliset keinot huomiotta. Montaasin voisi mieltää elokuvamaailman läheisimmäksi vastineeksi lingvistiselle metaforalle: esimerkiksi kohtaaus, jossa kertoja puhuu työläisistä ja taustalla näytetään kuvaa teuraseläimistä, kutsuu melko yksiselitteisesti lukemaan kohtauksen metaforisesti. Tällainen elokuvallinen keino on mahdollinen myös dokumenttielokuvan kontekstissa, mutta se ilmenee havainnoivassa dokumenttielokuvassa varsin harvoin.

Elokuvametaforan teorian kriitikot ovat esittäneet, että metafora ei kuulu elokuvaan lainkaan, vaan metaforan kaltaiset kytkennät tulee elokuvakontekstissa ymmärtää muiden trooppien, kuten analogian kautta (ks. Whittock 1990). Kriitikki on aiheellista: jos A ON B -vastaavuussuhde ei artikuloidu, miten metaforan voi tunnistaa? Jos taas kaikki vertaaminen mielletään metaforaksi, käsite menettää analyyttisen voimansa (Turunen 2010, 37). On selvää, että mekaaninen SYRJÄYTYMINEN ON X -rakenteiden metsästäminen ei vie elokuvatutkijaa pitkälle – varsinkaan, jos metaforat eivät rakennu yllättävinä elokuvallisina keinoina vaan esimerkiksi arkisen elekielen käytön kautta. Valtaosa Hiltonin metaforista on vakiintuneita ja huomaamattomia. Tällöin metaforan tulkinta saattaa paeta elokuvan pintatasoa ja vaatia intertekstuaalista pohjatietoa. Kiistely elokuvametaforan olemassaolosta selittyy nähdäkseni pitkälti sillä, että keskustelua käydään kapealla metaforan määritelmällä, jossa metafora lähenee kielikuvaa tai koristetta. Jos metafora on

ajattelu- ja käsitetason ilmiö, ei ole pätevää perustetta sille, miksi metafora ei voisi rakentua myös elokuvassa.

Engelman voi väistää mieltämällä metaforan laajemmaksi käsitetason rakennelmaksi. Tällainen tarkastelutapa on yleistynyt viime vuosikymmeninä, kun metaforatutkimus on ponnistanut teorioista diskursseihin ja sosiaalisiin käytäntöihin (Hrushovski 1984; Werth 1994; Musolff 2006).

Hrushovskin (1984, 645) mukaan metafora ei paikannu sanaan, lauseeseen tai muutenkaan kielen tasolla olevaan merkityskokonaisuuteen, vaan siinä yhdistyvät tekstin sisältämien ilmausten aktivoimat viitekehykset. Pääpaino on siis tekstin ulkopuolisella ymmärryksellä, jonka teksti aktivoi. Hrushovski pyrkii näkemään metaforat semanttisina malleina, jotka eivät ole kiinteitä kielellisiä yksiköitä, vaan ne näyttäytyvät ennemminkin dynaamisina, tekstin jatkumossa muuttuvina ja kontekstiherkkinä.

Näkemyks semanttisista malleista lähenee Paul Werthin (1994) megametaforan käsitettä.

Megametafora on laaja rakennelma, joka rakentuu useista pienemmistä yksiköistä, *mikrometaforista*. Mikrometaforat yhdistyvät tekstin tai diskurssin edetessä ja muodostavat laajempia metaforien kenttiä (Ortiz 2011, 1576). Näennäisesti toisiinsa liittymättömät, huomaamattomat ja irrelevantitkin mikrometaforat voivat etualaistua tarinan edetessä ja kytkeytyä yhtenäiseen megametaforiseen rakenteeseen. Werth (em., 89) kuvaa megametaforaa eräänlaiseksi tekstin pohjavirtaukseksi, joka kulkee läpi tekstin. Analyysi alkaa yksittäisistä mikrometaforista, ja tätä kautta edetään kohti emergenttiä, tekstin edetessä rakentuvaa megametaforaa. Megametaforaa voi pitää tekstin temaattisena ytimenä: usein sen erottaa tekstin edetessä ratkaisevissa kohdissa esiintyvistä, toistuvista metaforista (Stockwell 2002, 111).

Myös kognitiivinen metaforateoria on käsitellyt metaforien kasautumista ja yhdistymistä.

Näkökulma on kuitenkin yksittäisessä tekstin edetessä laajenevassa metaforassa, joka rakentuu yhden lähde- ja kohdealueen ympärille (Kövecses 2002) Megametafora sen sijaan koostuu useista eri metaforista, jotka voivat kuulua eri lähde- ja kohdealueisiin. Mekanismeja, joilla mikrometaforat järjestyvät megametaforaksi, on tutkittu vasta niukasti. On kuitenkin oletettavaa, että mikrometaforat eivät kasaudu summittaisesti. Hypoteesini on, että Hiltonissa mikrometaforat jäsentyvät elokuvan tarinarakenteen mukaisesti.

Downing & Kraljevic-Mujic (2011) ovat tutkineet, miten mikrometaforat voivat mainoksessa kietoutua megametaforan ympärille. Elokuvatutkimuksen kentällä megametaforan sovelluksia on niukasti. Lähimpänä omaa tutkielmaani on Montoron (2010, 36) tarkastelu siitä, miten *Amerikan Psyko* -elokuvan yksittäiset mikrometaforat kytkeytyvät narratiivin edetessä yhteen ja muodostavat megametaforia. Montoro osoittaa, kuinka erilaiset vakiintuneet mikrometaforat, kuten VIHA ON SÄILIÖSSÄ OLEVA NESTE, kytkeytyvät narratiivin edetessä yhteen ja rakentavat VÄKIVALLAN ja OMISTAMISEN megametaforia (em., 36–37).

Monet diskurssianalyttikot tarkastelevat metaforaa suurista aineistoista käsin. Hienosyisemmät analyysit siitä, miten metaforat toimivat yksittäisen tekstin sisällä, ovat jääneet vähemmälle huomiolle (Gentner & Bowdle 2001; Browse 2013, 54). Suuren aineiston etuna on se, että se mahdollistaa systemaattisten, toistuvien kytkentöjen analyysin ja pohdinnat siitä, muuttuvatko mikro- ja megametaforat ajan kuluessa. Oma tarkasteluni rajautuu yhteen dokumenttielokuvaan, jolloin menetetään väistämättä osa metaforan ajallisesta ulottuvuudesta. Toisaalta suppea aineisto mahdollistaa syvällisemmät metodologiset pohdinnat siitä, miten metafora toimii yksittäisen elokuvan sisällä ja millä tavalla yksittäiset mikrometaforat yhdistyvät ja laajenevat megametaforaksi. Näin väistetään mekanistisuus, johon laajat korpustutkimukset ajautuvat herkemmin.

Kognitiivisen metaforateorian painopiste on staattisissa ja universaaleissa käsittemetaforissa. Myös metaforan lähde- ja kohdealue näyttävät koherenteilta ja kyseenalaistamattomilta. Esimerkiksi metaforassa ”syrjäytyminen on matka” todellisuuden ilmiö *syrjäytyminen* saa merkityksiä todellisuuden ilmiöltä *matka*. Teoria ei juurikaan kyseenalaista sitä, miten käsitteellistämme syrjäytymisen ja matkan jo ennen metaforan tulkitsemista – eli toisin sanoen miten matkan ja syrjäytymisen käsitteet ovat jo valmiiksi diskurssien muokkaamia. Browse (2013, 128) huomauttaa, että lähde- ja kohdealue ovat diskursiivisesti rakentuneita, mutkikkaita kategorioita, jotka muodostuvat lukuisista ala- ja rinnakkaiskäsitteistä. Usein nämä käsitteet ovat jo itsessään metaforien konstruoimia (em., 132, 147–148). Syrjäytymistä ei ole olemassa diskurssista irrallisena ilmiönä. Syrjäytyminen ymmärretään erilaisten ominaisuuksien joukkona, kuten köyhyytenä, juurettomuutena ja toiseutena. Metafora toimii eräänlaisena liimana: se tekee käsitteestä ja sen osatekijöistä koherentin kokonaisuuden, josta voidaan kommunikoida.

Syrjäytymistä ei toisin sanoen ole olemassa selvärajaisena ja itsenäisenä todellisuuden ilmiönä, vaan se ymmärretään aina tilannekohtaisesti. Se, mitä kutsumme syrjäytymiseksi, koostuu joukosta oletuksia, uskomuksia ja ideologioita (Musolff 2006, 28): Ketkä ovat syrjäytyneitä? Mikä aiheuttaa syrjäytymisen? Miltä syrjäytyminen tuntuu? Ja niin edelleen. Teksti ja sen ympäröivä konteksti määrittelevät, miten syrjäytyminen ja sitä määrittävä kohdealue ymmärretään kyseisessä tilanteessa. Teksti määrittää myös sitä, millaista taustatietoa tulkitsija tarvitsee metaforan ymmärtämiseen. Lähde- ja kohdealueen merkitykset määrittyvät siis vasta tulkintatilanteessa. Tämän vuorovaikutuksen tuloksena syntyy uusi, emergentti syrjäytymisen kategoria (Gavins 2007, 148).

Syrjäytymisen eri metaforat sisältävät usein yhteensopimattomia piirteitä, joita ei voi ongelmattomasti lukea samaan lähdealueeseen (em., 25–27). Syrjäytyminen ei ole muuttumaton ja staattinen käsite, vaan diskursiivinen, historiallinen ja sosiaalisesti rakentunut kategoria. Tästä kertoo esimerkiksi se, että syrjäytymisen metaforat voivat rakentua myös arvolutautuneista, totuudenvastaisista stereotypioista. Metaforan lähde ja kohde eivät ole kaksi yksiulotteista käsitettä, vaan mutkikkaita ja diskurssien muovaamia (Browse 2013, 150)

Tällä näkökulmalla on kaksi tärkeää seurausta metafora-analyysille. Ensinnäkään tutkijan tehtävänä ei ole listata elokuvassa esiintyviä yksittäisiä metaforia ja pakottaa niitä sanalliseen muotoon SYRJÄYTYMINEN ON X. Toisaalta analyysi ei pysähdy yksittäisten metaforisten ilmauksien metsästämiseen, sillä yksittäiset metaforat nähdään kokonaismerkitykseen nähden vaillinaisina. Lopullinen tulkinta tehdään vasta, kun on tarkasteltu tekstiä kokonaisuutena ja hahmoteltu metaforien suhteet toisiinsa. Lähdealuetta ei ole edes mahdollista nimetä täydellisen tarkasti, sillä yksittäinen käsite näyttää ilmiöstä vain yhden puolen (Deignan 2010, 55). Nimitän Hiltonin metaforien kohdealuetta SYRJÄYTYMISEKSI, mutta se voitaisiin edelleen jakaa lukuisiksi suppeammiksi kohdealueiksi. Selkeyden vuoksi puhun johdonmukaisesti SYRJÄYTYMISEN kohdealueesta.

Megametafora piirtää teoreettiset raamit multimodaalisen metaforan tarkastelulle osana syrjäytymisen diskursseja ja Hiltonin tarinallista rakennetta. Megametaforan käsite ei kuitenkaan vielä itsessään kerro, millaisilla mekanismeilla se rakentuu tekstissä. Metodiluvussa pureudun metaforan materiaaliseen ulottuvuuteen, ilmiasuun, ja piirrän rajoja analyysille aiemman tarkasteluni pohjalta. Miten määrittelen multimodaalisen metaforan? Miten jaottelen moodit, joissa syrjäytymisen metaforat ilmenevät? Ajattelen Werthin tapaan, että metaforat kytkeytyvät tarinan

edetessä yhteen ja laajenevat. Tulkintaani ohjaa näkemys siitä, että jopa Hiltonin kaltainen havainnoiva ja rakenteeltaan episodimainen dokumenttielokuva pyrkii temaattiseen ykseyteen. Irrallisilta ja toisiinsa liittymättömiltä näyttävät episodit kytkeytyvät narratiiviseksi rakennelmaksi, joissa yksittäiset mikrometaforat voivat yhdistyä ja laajentua megametaforaksi.

## **2.2. Tulkinnan rajat ja metaforien motivoituminen**

### **2.2.1. Multimodaalisen metaforan määrittelyä**

Arkikäytössä miellämme metaforan usein monomodaaliseksi: lähde- ja kohdealue sisältyvät yhteen moodiin, esimerkiksi tekstiin tai kuvaan. Tutuimmat esimerkit ovat verbaalisia, lausetason kielikuvia rakenteeltaan ”A on B”. Multimodaalisen metaforan määrittely ei ole yhtä yksinkertaista. Eggertssonin ja Forcevillen (2009, 430–431) perusmääritelmän mukaan multimodaalinen metafora on metafora, jonka lähde ilmenee yhdessä ja kohde toisessa moodissa. Perinteisimmin multimodaalinen metafora ilmenee niin, että kirjoitettu teksti määrittää kohdealueen ja kuva lähdealueen tai päinvastoin. Multimodaalinen metafora voi ilmetä myös useammassa moodissa eriaikaisesti: tällöin puhutaan *epäpuhtaasta* multimodaalisesta metaforasta. (Em., 5.)

Metaforan tunnistaminen ja tulkitseminen voi vaatia sen esiintymisympäristön huomioimista (Black 1962, 29). Joskus tarvittava kehys on hyvinkin laaja: elokuvassa metaforisia merkityksiä voi syntyä suhteessa elokuvan sisäisiin merkityksiin, toisiin elokuviin, genreihin ja todellisuuden ilmiöihin (Bacon 2000, 163). Usein kulttuuriset konnotaatiot ovat yhtä tärkeitä metaforien tunnistamisessa kuin elokuvatekstin sisäiset elementit (Forceville 2009, 27–28). Toisin sanoen metaforaa ei voida aina osoittaa sormella missään tietyssä elokuvan hetkessä. Myös Hiltonissa syrjäytymisen kohdealue on suurimman osan ajasta taustalla eikä sitä artikuloida. Tutkimani syrjäytymisen metaforat ovat siis pääasiassa epäpuhtaita metaforia. Syrjäytymisen kohdealue on läsnä, mutta diskursiivisessa kontekstissa: voidaan perustellusti olettaa, että Hilton on elokuva syrjäytymisestä ja se osallistuu keskusteluun syrjäytymisen merkityksistä. Tällöinkin metaforinen kytkeä SYRJÄYTYMINEN ON X on mahdollista tehdä, mutta tulkinta perustuu hypoteeseihin.

Multimodaalisen elokuvametaforan tunnistamiseksi on tärkeää ymmärtää myös sen lähikäsitteitä, metonymiaa ja symbolia. Nämä troopit kerrostuvat ja vuorovaikuttavat elokuvatekstissä usein yhdessä metaforan kanssa. Puhun metonymiasta ja symbolista vain siinä määrin kuin ne osallistuvat merkitsevällä tavalla metaforien rakentumiseen.

**Metonymia.** Metonymia ja metafora ovat käsitteinä lähellä toisiaan, sillä kummassakin tapahtuu korvaamista: asia A ymmärretään asian B kautta. Toisin kuin metaforassa, metonymiassa A ja B ovat konkreettisesti lähellä toisiaan eli ne kuuluvat samaan käsitteelliseen tilaan (Kövecses 2002, 145; Lakoff & Johnson 1980, 36). Metonymian suhde viittauskohteeseensa on *indeksaalinen*, eli se rakentaa syy-seuraus-suhteen: esimerkiksi savu voi toimia tulipalon metonymiana tai hymy ilon metonymiana. Hiltonissa metonymia nousee keskeiseksi elekielen käytön kautta. Eräässä elokuvan keskeisistä kohtauksista yksi päähenkilöistä asettaa sormet ohimolleen ja matkii aseenslaukausta. Eleen voi mieltää kuoleman tai itsemurhan metonymiaksi. Tulkinta liikkuu konkreettisesta abstraktiin: aseenslaukausta jäljittelevä ele viittaa kuolemaan, joka puolestaan kytkeytyy elokuvassa MATKAN ja NÄKÖALATTOMUUDEN lähdealueisiin. Tulkinta on varsin arkijärkinen, miltei automaattinen. Metonyminen kytkentä on kuitenkin keskeinen, sillä se on usein lähtökohta kompleksisempien metaforisten kytkentöjen rakentumiselle (Downing & Kraljevic-Mujic 2011, 162; Forceville & Urios-Aparisi 2009, 329).

Miellän metonymian troopiksi, joka suuntaa metaforisia tulkintoja korostamalla lähdealueen tiettyjä elementtejä toisten kustannuksella: esimerkiksi hautakivi kuoleman metonymiana tuottaa varsin erilaisia konnotaatioita kuin aseenslaukaus. Metonymiaan liittyy siis sama valinnan ja vallankäytön ulottuvuus kuin metaforaan. Metaforan ja metonymian vuorovaikutus rakentaa merkityksiä, jotka ovat mahdollisia vasta metonymisen kytkennän jälkeen.

**Symboli.** Symbolilla on metaforan ja metonymian tapaan viittaussuhde johonkin itsensä ulkopuoliseen. Siinä missä metonymia toimii syy-seuraussuhteen kautta ja metafora kytkee yhteen kaksi erillistä käsitettä, symboli on vakiintunut ja puhtaasti sopimuksenvarainen; näin toimii esimerkiksi kyyhkynen rauhan symbolina. Hiltonissa yksi toistuvista keskeisistä symboleista on taivas, jota motivoidaan sekä laululyriikoissa että kuvakielessä. Kristillisine konnotaatioineen taivas on vakiintunut kuolemanjälkeisen symboli. Yleisemmällä tasolla se voidaan ymmärtää myös esimerkiksi äärettömyyden, ikuisuuden ja symboliksi. Elokuvan edetessä taivaan merkitykset kytkeytyvät moniin eri mikrometaforiin, jolloin taivas saa sekä metonymisia, symbolisia että metaforisia merkityksiä. Myös värisymboliikka, etenkin harmaan värin kulttuuriset merkitykset, toimivat Hiltonissa metaforien rakennuspalikkana.

Sekä Forcevillen ja Urios-Aparisin että Stibben teoriat nojaavat kognitiiviseen metaforateoriaan. Miellän itse lähde- ja kohdealueen joustavammiksi. Yhtä hyvin voitaisiin sanoa, että tarkastelen sopeutumattomuuden, toiseuden tai ajelehtimisen metaforia. Tehtävänäni ei ole siis paikallistaa elokuvan hetkiä, joissa juuri SYRJÄYTYMISEN kohdealue artikuloituu. Katseeni kohdistuu elokuvaan kokonaisuudessaan ja siihen, miten erilaiset metaforiset ja metonymiset kytkennät toimivat yhdessä. Tässä prosessissa metonymiat, symbolit ja metaforat voivat limittyä ja kerrostua.

### 2.2.2. Moodit ja alamoodit

Kressin ja Leeuwenin (2001) mukaan moodi on semioottinen kanava, jota voidaan käyttää kantamaan merkityksiä. Moodien mekaaninen jaottelu on vaivatonta, mutta kysymys siitä, mitkä moodit tuottavat merkitystä ja nousevat etualalle, on mutkikkaampi. On vastattava kysymykseen siitä, mikä kaikki elokuvan audiovisuaalisesta aineksesta on merkitsevää. Moodien yhteismitattomuuden ja erilaisten affordanssien vuoksi ne kaikki eivät ole todellisessa tekstissä tasavertaisia: niillä on erilaisia funktioita. Esimerkiksi musiikki ja nonverbaalinen ääni harvoin identifioivat yksin metaforan lähdealuetta. Ne pikemminkin tukevat ja ankkuroivat, motivoivat ja nopeuttavat tulkintoja. (Forceville 2009, 395–396). Metaforien muodostumisessa analysoin sekä moodeja erikseen että niiden vuorovaikutusta. Eniten on tutkittu kuvan ja sanan vuorovaikutusta (Mikkonen 2005).

Käytän moodien perusjaotteluna Forcevillen (2009, 23) jakoa 1. staattiseen ja liikkuvaan kuvaan, 2. kirjoitettuihin merkkeihin, 3. puhuttuihin merkkeihin, 4. eleisiin, 5. ääneen ja 6. musiikkiin. Jotkut tutkijat ovat jaotelleet omiksi moodeikseen myös hajun, maun ja kosketuksen, mutta ne eivät ole elokuvan moodien piirissä. Jatkan jaottelua edelleen *alamoodeihin*: esimerkiksi tilankäytön ja eleet miellän staattisen ja liikkuvan kuvan alamoodeiksi. Koska moodien merkityspotentiaali ja affordanssit poikkeavat toisistaan, yhden moodin valinta toisen kustannuksella vaikuttaa kokonaismerkitykseen (Forceville & Urios-Aparisi 2009, 4). Kappaleessa 1.3. määrittelin yhteismitattomuuden ja aidosti uusien merkityksien käsitteitä, jotka ovat tärkeitä lähtökohtia multimodaaliselle metafora-analyysille. Ajattelen, että moodit merkitsevät yhdessä eri tavalla ja enemmän kuin erikseen.

Moodien lisäksi elokuvalla on käytössään joukko keinoja, kuten leikkaus, kuvakulma, väritys ja valaistus, kamera-ajot, kerronta ja *misé-en-scene* eli näyttämöllepano. Samoin kuin moodien käyttö,

elokuvalliset keinot ovat sarja valintoja: Käytetäänkö elokuvassa kohtauksen ulkopuolista ääntä vai vain kohtauksen luonnollista ääntä? Millaisia vastakkainasetteluja leikkauksilla rakennetaan? Onko materiaali henkilöiden itsensä kuvaamaa? Tällaiset keinot ovat tiiviisti sidoksissa moodeihin. Elokuvalliset keinot, kuten kuvakulmat, ovat kulttuuristen käyttökonventioiden säätelemiä. Tätä kautta ne määrittelevät sitä, mitä ja millä tavalla kukin moodi voi merkitä.

Myös se, mitä kukin moodi voi merkitä, määrittyy pitkälti käyttökonventioiden mukaan. Elokuvassa indeksaaliset elementit asettuvat osaksi dramaattisia rakenteita. Esimerkiksi kädenheilautuksen voi ajatella merkitsevän elokuvassa enemmän ja eri tavoin kuin kasvokkaisessa keskustelussa: se voi toimia esimerkiksi metonymiana, joka aktivoi metaforisia merkityksiä. Moodien merkityspotentiaalia ei ole kuitenkaan mielekästä lyödä lukkoon ennakkoon, sillä moodien affordanssit määrittyvät myös muun muassa genren mukaan. Esimerkiksi valaistus voi yhdessä kohtauksessa motivoida metaforisia merkityksiä, toisessa ei. Koska tutkielmani ponnistaa multimodaalisesta paradigmasta, en tarkastele Hiltonia vain visuaalisen ja auditiivisen yhteispelinä, vaan pureudun hienosyisemmin esimerkiksi elekieleen ja tilankäyttöön metaforien rakentumisessa. Tällaiselle tutkimukselle on kysyntää. Moodien ja alamoodien rooleista metaforan rakennuspalikoina on vasta niukasti tutkimusta (Urios-Aparisi 2009, 112).

Multimodaalisen näkökulman etuna on se, että myös aiemmin vähemmälle huomiolle jääneet moodit nostetaan tasavertaisiksi tarkastelun kohteiksi. Kappelhoff & Müller (2011) ovat tutkineet elekieltä ja liikettä arkipäiväisen keskustelun ja elokuvan kontekstissa. Heidän mukaansa elokuvallinen ilmaisullinen liike synnyttää samanlaisia affekteja katsojassa kuin vastaava liike arkipäiväisen puheen rinnalla. Näin ollen elekieli elokuvassa rakentaa pohjan metaforien rakentumiselle (em., 122). Samaan tapaan ajattelen, että liikkeen ja tilankäytön kaltaiset alamoodit voivat toimia metaforan rakennuspalikoina, kun ne niveltyvät elokuvassa osaksi draamallista rakennetta.

### **2.2.3. Aktivaatio ja merkitsijät**

Henry Bacon (2000, 11) on osuvasti todennut, että tasapainoinen taiteentutkimus sijoittuu ”lepsun hermeneutiikan ja tiukkapipoisen strukturalismin” välille. Pyrin väistämään ankaran strukturalismin hahmottelemalla metaforaa diskursiiviseksi, keskustelemalla kaiken aikaa tulkintaympäristön kanssa. Lepsun hermeneutiikan taas pyrin välttämään piirtämällä tiukasti tulkinnan rajoja tekstistä



käsin. Näitä rajoja olen piirtänyt jo aiemmissa kappaleissa genren, moodien ja syrjäytymisen diskurssien avulla. Tässä kappaleessa lähestyn tulkinnan rajoja elokuvatekstin sisältä. Metaforan käsitteen tiukan rajaamisen lisäksi on kysyttävä kaiken aikaa, millainen tulkinta on relevantti ja motivoitu.

Dokumenttielokuvan suhde kuvauksensa kohteeseen on indeksaalinen, kuten valokuvan. Kuitenkin metafora vaatii aina poikkeamaa kirjaimellisesta – tai ”valokuvamaisesta” – luennasta. Milloin ja missä metaforinen merkitys siis syntyy? Klassinen elokuvateoria on usein pitänyt metaforan tunnusmerkkinä poikkeamaa normista, kuten narratiivien koodeja vastaan käymistä. Monet nykytutkijat sen sijaan lähtevät eri linjalle ja väittävät, että metaforan tulkita ei edellytä normipoikkeamaa (Forceville & Urios-Aparisi 2009, 405; Fahlenbrach 2015). Normipoikkeama on ylipäättään ongelmallinen käsite. Dokumenttielokuvaa on pidetty lajityyppinä hyvin itsenäisenä ja tekijälähtöisenä, joten jokin genren yleisistä kriteereistä käsin normipoikkeamaksi määriteltävä saattaakin olla esimerkiksi tietyn ohjaajan tunnusmerkki. Normit muuttuvat myös ajassa. Voidaanko esimerkiksi pitävästi sanoa, onko käsivarakameran käyttö klisee vai normipoikkeama?

Whittock (1990, 50) huomauttaa, että elokuvan keinotekoisuus tekee siitä jo lähtökohtaisesti metaforisen, näkemistä ”jonakin muuna”. Kun elokuva näyttää jotain tuntematonta ja vaikeasti määriteltävää, jota ei voi näyttää suoraan, figuratiivisen kielen käyttö on välttämätöntä (Comanducci 2010, 30). Myös Nicholsin (2010) näkemys siitä, että yksittäiset otokset, henkilöhahmot ja juonikuviot edustavat dokumenttielokuvassa aina enemmän kuin vain itseään, ohjaa pois puhtaan kirjaimellisesta luennasta, kohti metonymiaa, metaforaa ja muita kuvaannollisen kielen trooppeja. Kuitenkaan jokainen elokuvan hetki ei tuota metaforaa. Etenkin vakiintuneet, luonnollistuneet metaforat jäävät taka-alalle, jos jokin elementti ei erikseen kiinnitä katsojan huomiota niihin (Whittock 1990, 116).

Stibbe (2013) puhuu metaforan *aktivaatiosta* arviointiperusteena sille, kuinka syvään juurtunut metafora etualaistetaan elokuvassa. Wussin (2009, 39–40) mukaan alitajuiset, ohimenevät elokuvan elementit voivat etualaistua narratiivin edetessä. Fahlenbrach (2015) soveltaa edelleen Wussin ajattelua metaforaan: mikrometaforat voivat saada narratiivin edetessä esimerkiksi toiston kautta tärkeämmän roolin. Aktivaatiota arvioidaan joustavasti eri termein: kuinka aktiivisesti metaforisia kytkentöjä lähde- ja kohdealueen välille rakennetaan; kuinka monessa moodissa lähde- ja kohdealue näkyvät; kuinka usein metaforaa toistetaan; kuinka paljon metaforaa laajennetaan, ja niin edelleen.

Prosessi ei ole mekanistinen: ei ole olemassa algoritmiä, jonka mukaan jokin aktivaatiokriteeri olisi toista tärkeämpi. Analyysi on aina aineistoherkkää. (Stibbe 2013, 124.)

Metaforia voivat aktivoida mitkä tahansa elokuvalliset keinot, kuten toisto ja montaasi, samoin elokuvan nimi, alkutekstit ynnä muut tulkintavihjeet (ks. Urios-Aparisi 2010; Rohdin 2009). Urios-Aparisi (2010, 185–186) puhuu näistä merkitsijöistä (*tokens*) elokuvan hetkinä, jotka ohjaaja täyttää metaforisilla merkityksillä. Metaforan tulkintavihjeet voivat joskus olla julisteessa, alkuteksteissä, montaaissa, kamerakulmissa ja otoksissa tai ne voivat ilmetä toistuvasti elokuvan näyttämöllepanossa. Tulkintavihjeet on edelleen limitettävä sisältöön, hahmoihin ja narratiivin kehittymiseen. Kun metaforiset merkitsijät on identifioitu, ne voidaan yhdistää elokuvan laajempaan narratiiviseen rakenteeseen. (Em., 185–186.)

Hilton on kerrontatyyliltään riisuttu. Voidaan ajatella, että pienetkin poikkeamat erottuvat ja etualaistuvat. Poikkeaman ei tarvitse tarkoittaa luovaa elokuvallista keinoä siinä mielessä, että se erottuisi räikeästi esimerkiksi elokuvan tyylistä, vaan metaforiseen tulkintaan voi ohjata myös moodin vaihtuminen tai vaikkapa musiikin alkaminen pitkän hiljaisuuden jälkeen. Samoin voi toimia itse multimodaalisuus: jos merkitystä aktivoidaan useammassa moodissa samanaikaisesti, metafora etualaistuu todennäköisemmin.

Käytän merkitsijän ja aktivaation käsitteitä analyysin työkaluina. Ne määrittävät sitä, mitkä merkitykset etualaistuvat. Lähden liikkeelle etsimällä metaforisia merkitsijöitä ja arvioin niiden aktivaatiota. Tämän jälkeen pyrin kytkemään analyysin narratiiviin ja siirryn pohtimaan mikrometaforien välisiä suhteita. Lopuksi pyrin vastaamaan kysymykseen siitä, onko mikrometaforien taustalla niitä yhteen sitovaa voimaa, megametaforaa, johon mikrometaforat palautuvat.

### **3. Aineisto ja analyysi**

#### **3.1. Dokumenttielokuva HILTON! Täällä ollaan elämä**

*HILTON! Täällä ollaan elämä* on Virpi Suutarin ohjaama dokumenttielokuva, joka kuvaa viiden itähelsinkiläisen Nuorisosäätiön vuokratalon asukkaan elämää. Hilton on ironinen lempinimi, jonka asukkaat ovat antaneet asuintalolleen. Kaikki päähenkilöt ovat tavalla tai toisella pudonneet merkityksellisen elämän kelkasta. Työtön Pete on eronnut ja ikävöi tytärtään. Parikymppinen Toni

tienaa taskurahaa siivoamalla isoäitinsä asuntoa, kun tyttöystävä painostaa häntä ulos kodistaan ja takaisin koulun penkille. Mira haaveilee muusikon urasta ja odottaa lasta ex-miehelleen. Janne purkaa turhautumistaan väkivaltaan. Keuhkosityöpää sairastava nelikymppinen Make on nuorille isähahmo.

Elokuvan episodit jäsentyvät löyhästi eri teemojen, kuten rahavaikeuksien ja ulkopuolisuuden kokemusten ympärille. Keskeisimpiä teemoja on syrjäytymisen periytyvyys, joka välittyy vahvimmin silloin, kun henkilöt puhuvat vaikeista perhetaustoistaan. Toinen elokuvaa yhteen nivova teema liittyy yhteiskunnan odotuksiin: paikalleen jämähtänyt ja ajalehtiva ei löydä jalansijaa yhteiskunnan normatiivisesta keskustasta. Hiltonin päähenkilöiden käytöksestä paistaa samanaikaisesti passiivinen sopeutuminen ja aktiivinen anarkia vallitsevia rakenteita kohtaan. He kritisoivat yhteiskunnan instituutioita ja turvaverkkoa usein ääneen.

Valtaosa elokuvasta tapahtuu asuintalon pihassa tai sisällä sotkuisissa huoneissa. Hiltonin kuvakieli on pitkälti konventionaalista. Se nojaa moniin tuttuihin metaforiin, joista osaa voi pitää jopa kliseinä. Syrjäytynyt kuvataan milloin suljetussa, pimeässä huoneessa, sängylle tai peiton alle lyyhistyneenä, milloin katselemassa auringonlaskussa korkealta kukkulalta. Visuaalista ilmettä hallitsevat harmaan sävyt, betoninen lähiömiljö ja loskainen, hämärä maisema.

Juonen tasolla elokuvassa tapahtuu vähän. Ajan kulua osoittaa selvimmin Mira, jonka raskautta seurataan läpi elokuvan. Samaan aikaan keuhkosityöpää sairastavan Maken sairaus etenee ja hän puhuu kuolemasta. Episodeja rytmittää vuodenaikojen ja vuorokaudenaikojen vaihtelu, mutta nämä elementit toimivat lähinnä taustana. Ne eivät tuo muutosta tai merkitystä henkilöiden elämään vaan pikemminkin korostavat pysähtyneisyyttä yhdessä pitkien still-kuvien kanssa.

Hiltonin äänimaailma on riisuttu. Henkilöt ovat suuren osan ruutuajasta hiljaa. Puhe on usein voiceover-kerrontaa, kuvan päälle leikattua. Ulkopuolista kertojanääntä ei ole, vaan myös voiceover-kerronta on intradiegeettistä, elokuvan henkilöiden puhetta. Voiceover-kerronta tuo kuitenkin metaforien tulkintaan uuden kerroksen: Millaisia jatkumoa ja vastakkainasetteluja kuvan ja äänen avulla luodaan? Millainen on voiceover-kerronnan ja kohtausten sisäisen puheen suhde? Hiltonin musiikki on pitkälti instrumentaalista. Tosin elokuvan alussa ja lopussa käytetään kappaleita, joissa on lyriikat. Nämä kappaleet etualaistuvat ja nousevat tärkeiksi kerronnallisiksi elementeiksi yhtäältä muun äänimaailman niukkuuden ja toisaalta sijoittelun takia: elokuvan alku ja

loppu ovat tärkeitä tulkintaa kehystäviä ja rajaavia kohtia.

Elokuvan rakenne on episodimainen. Päämäärätön tekeminen ja henkilöiden tunnetilat korostuvat. Ainoan elokuvan ulkopuolisen, ekstrapadiegeettisen, tason tuo musiikki. Kamera on pitkälti näkymätön. Silloinkin kun elokuvalliset keinot ovat näkyviä, ne ovat huomaamattomia. Hiltonissa on hyödynnetty myös henkilöiden itse kamerakännykällä kuvaamaa materiaalia. Osa kohtauksista on lavastettuja ja käsikirjoitettuja, mutta episodit ovat tyyllillisesti niin yhtenäisiä, että käsikirjoitettua on mahdotonta erottaa spontaanisti syntyneistä kohtauksista. Elokuvasta voi kuitenkin hahmottaa narratiivin, joka kuroutuu yhteen elokuvan viimeisissä episodeissa, kun Maken syöpä etenee ja Mira synnyttää lapsen.

### 3.2. Analyysin eteneminen

Analyysiani jäsentää kaksiosainen tutkimuskysymys, jonka esittelin kappaleessa 1.2.

Pääkysymysteni alla esitän myös tarkentavia, rajaavia kysymyksiä.

1 . a) Millaisia multimodaalisia syrjäytymisen metaforia dokumenttielokuvassa *HILTON!*

*Täällä ollaan elämä rakentuu?*

- Miltä lähdealueilta syrjäytyminen ammentaa merkityksiä?
- Millaisista yleisemmän tason metaforista, metonymioista ja symboleista metaforat rakentuvat?
- Millaisia arvoja metaforien taustalla kulkee?
- Mitkä moodit osallistuvat merkityksen rakentamiseen?

Esiluennan perusteella olen hahmotellut Hiltonista kuusi lähdealuetta, joiden ympärille analyysini jäsentyy: SULJETUN TILAN, ULKOREUNAN, FYYSISEN VÄLIMATKAN, VÄLITILAN, NÄKÖALATTOMUUDEN ja MATKAN. Pidän näitä lähdealueita keskeisimpinä, sillä niitä aktivoidaan elokuvan narratiivin edetessä toistuvasti, monissa eri moodeissa. Niillä on myös vahva merkitys kokonaistulkinnan kannalta ja ne limittyvät tarinan edetessä yhteen. Esimerkiksi SULJETUN TILAN ja ULKOREUNAN lähdealueet jakavat merkityksiä NÄKÖALATTOMUUDEN ja VÄLITILAN lähdealueiden kanssa. Etenen konkreettisesta abstraktiin: kolmea ensimmäistä lähdealuetta voidaan pitää suppeina ja vakiintuneina, kun taas

kolme jälkimmäistä lähdealuetta ovat mutkikkaita skeemoja, jotka voitaisiin purkaa edelleen useiksi lähdealueiksi.

Olen pyrkinyt nimeämään lähdealueet mahdollisimman yleisluontoisesti, jotta nimet tavoittaisivat kattavasti kunkin käsitteen metaforiset ulottuvuudet. Yleisluontoinen kategorisointi auttaa myös purkamaan metaforia osiin ja pohtimaan, mitkä rakenteet ovat niiden ytimessä. Esimerkiksi MATKAN lähdealueeseen voi sisältyä useita erilaisia skeemoja, kuten meri- tai junamatka. Yhteensopivia näistä skeemoista tekee matkan rakenteellinen ominaisuus *eteneminen*, eivät niinkään konkreettiset yksityiskohdat, kuten purjehtiminen tai raiteilla liikkuminen. (Lakoff & Johnson 1980, 45.)

Jäsennystapani ei ole ongelmaton. Esimerkiksi FYYSINEN VÄLIMATKA ja ULKOREUNA ja toisaalta NÄKÖALATTOMUUS ja SULJETTU TILA niveltyvät toisiinsa ja kerrostuvat. Jaottelun voisi siis tehdä toisellakin tavalla. Analyttisistä syistä pyrin silti erottelemaan lähdealueet toisistaan. Tällöin on mahdollista pohtia sekä lähdealueiden erityispiirteitä että niiden välisiä yhtäläisyyksiä. Koska joudun kääntämään myös nonverbaaliset metaforat kirjoitetulle kielelle, joudun väistämättä tekemään valintoja, jotka tavoittavat vain osan metaforien merkitysisällöstä ja rakentavat uusia. Esimerkiksi *näköalattomuus* synnyttää vahvoja mielikuvia, mutta käsite ei esiinny elokuvassa sellaisenaan. Sen sijaan *ulkoreuna*, *välitila* ja *suljettu tila* ovat käsitteinä neutraaleja: ne ovat vakiintuneita lähdealueita, joille on vaikeaa keksiä vastinetta (Lakoff & Johnson 1980, 18). Lisäksi nämä lähdealueet aktivoituvat vahvasti sekä tilankäytön että puheen kautta. Esimerkiksi SULJETUN TILAN lähdealue motivoituu repliikeissä, joissa henkilöt viittaavat asuintaloonsa koirankoppina ja avovankilana.

Pyrin vastaamaan kolmeen viimeiseen tarkentavaan kysymykseen kunkin metaforan kohdalla. Tavoitteenani on purkaa yksittäisiä metaforia osiin, tuoda näkyville niiden rakennuspalikat: alametaforat, moodit, symbolit ja metonymiat. Miellän metaforat kerroksittaisiksi. Ylimmällä tasolla on tekstin edetessä muodostuva megametafora, joka rakentuu mikrometaforista, kuten SYRJÄYTYMINEN ON SULJETTU TILA. Mikrometafora rakentuu edelleen useista yleisemmän tason metaforista, kuten YHTEISKUNNALLISET OLOSUHTEET OVAT FYYSISIÄ SIJAINTEJA. Purkamalla metaforia osiin pyrin tuomaan näkyville huomaamattomat ja luonnollistuneet keinot, joilla esimerkiksi tilankäyttö rakentaa metaforia. Koska analysoin metaforia osana diskursiivista kamppailua, johon dokumenttielokuva osallistuu, pohdin myös kulttuurisia

arvoja, joita metaforiset valinnat heijastelevat.

En etene analyysissä kohtaus kerrallaan, vaan erittelen joustavasti niitä merkitsijöitä ja aktivaatiokriteerejä, jotka rakentavat metaforia. Koska elokuvan nimi kehystää elokuvan myöhempiä metaforia, analysoin sitä erillään. Erityistä huomiota kiinnitän myös elokuvan alkuun ja loppuun: Millaisia merkityksiä ne kehystävät? Kurooko loppu elokuvan varrella vedettyjä lankoja yhteen?

Hiltonin metaforat edustavat pitkälti epäpuhtaan multimodaalisen metaforan tyyppiä, sillä kohdealue ja lähdelueet ovat läsnä eriaikaisesti. Kohdealue, SYRJÄYTYMINEN, on valtaosan ajasta läsnä lähinnä elokuvan diskursiivisessa kontekstissa. Lähdealueen miellän joustavaksi kategoriaksi: esimerkiksi välitila ei ole selvärajainen todellisuuden ilmiö, vaan käsite, joka saa elokuvassa lukuisia eri muotoja ja sisältöjä. Välitila on vain analyysia selkeyttävä työnimi tälle ilmiölle.

Tulkintaani ohjaavat aktivaation ja metaforisen merkitsijän käsitteet. Esimerkiksi toisto ja kontrasti ovat tulkintoja rajaavia elokuvallisia keinoja, jotka voivat etualaistaa narratiivin edetessä aiemmin huomaamattomia mikrometaforia. Myös multimodaalisuus on tärkeä aktivointikriteeri: jos metafora artikuloituu useissa moodeissa, se saa todennäköisesti tärkeämmän roolin. Nämä kriteerit eivät kuitenkaan ole ennalta lukkoon lyötyjä ja mekaanisia, vaan arvioin niitä joustavasti.

Lopuksi pyrin vastaamaan kokoavasti tutkimuskysymykseni toiseen osaan:

b) Organisoituvatko mikrometaforat megametaforan, laajemman narratiivisen rakenteen ympärille, jota ei voi palauttaa elokuvan yksittäisiin metaforiin?

- Mitkä mikrometaforat aktivoituvat narratiivin edetessä?
- Millaiset ovat mikrometaforien väliset suhteet?
- Rakentuuko narratiivin edetessä metaforisia merkityksiä, joita ei voi palauttaa yksittäisiin mikrometaforiin?

Näiden kysymysten avulla pyrin vetämään aiempia havaintojani yhteen. Etenen yksittäisten mikrometaforien analyysistä pohtimaan niiden välisiä suhteita. Samalla kytken tarkasteluni

elokuvan narratiiviin ja pohdin, muodostuuko elokuvan edetessä laajempaa megametaforista rakennetta.

### 3.3. HILTON – nimimotiivi metaforien kehyksenä

Elokuvan nimi on keskeinen tulkintaa ohjaava ja rajaava elementti, joita vasten voidaan motivoidusti peilata muita elokuvassa rakentuvia merkityksiä. Analysoin elokuvan nimeä erikseen, jotta voin joustavasti viitata siihen myöhemmin.

Nimi *HILTON! Täällä ollaan elämä* pitää sisällään useita metaforisia merkitsijöitä. Puhtaasti intertekstuaalisella tasolla nimi voidaan tulkita viittaukseksi Tapio Suomisen elokuvaan *Täältä tullaan elämä* (1980). Tulkintaa motivoivat elokuvien samankaltaiset genret ja aihepiirit: myös Suomisen elokuva kertoo helsinkiläisistä lähiönuorista ja se on tyyliltään dokumentaarinen. Intertekstuaalinen viittaus kytkee Hiltonin myös laajemmin sosiaalisen puheenvuoron kontekstiin. Suomisen elokuva on tulkittu kritiikiksi vuoden 1978 peruskoulu-uudistusta kohtaan, jolloin Suomeen tulivat tarkkailuluokat. Jo tuolloin tarkkailuluokkien nähtiin leimaavan erityisoppilaita, määrittelevän heitä toisiksi, sopeutumattomiksi. (Lehtonen 2007, 61–62.) Suomisen elokuvan nuoret lintsaa koulusta ja joutuvat toistuvasti ongelmiin – kuten Hiltonin päähenkilöt. Tätä taustaa vasten on mahdollista tulkita Hiltonia kommenttina vallitsevaa yhteiskunnallista ilmapiiriä kohtaan: leimataanko myös syrjäytyneet toisiksi, sopeutumattomiksi?

Nimenä *Täällä ollaan elämä* korostaa lopullista asiantilaa: elämä on jo tässä. Merkitys peilautuu Suomisen elokuvan nimeä vasten, jossa elämä on vasta tulossa. Kummankin elokuvan nimi pohjaa metaforaan AIKA ON LIIKKUVA OBJEKTI, jota intertekstuaalinen viittaus korostaa (Lakoff & Johnson 1980, 44). Toinen ulottuvuus nimen taustalla on kulttuurissamme vakiintunut käsitys, jonka mukaan tulevaisuus on edessäpäin. Tämän käsityksen rinnalla kulkee arvo, jonka mukaan tulevaisuus on jotain myönteistä. Tulevaisuus edustaa päähenkilöiden unelmia. *Täällä ollaan elämä* vihjaa siis, että unelmien aika on ohi tai niitä ei saavutettukaan. Päähenkilöiden elämä saa metaforisia paikalleen jämähtämisen, unelmien menettämisen ja lopullisuuden merkityksiä.

*Täällä ollaan* on puhuttelunomainen rakenne. Tätä korostaa versaalilla kirjoitettu huudahdus *HILTON!*. Puhuttelun kohteena oleva Hilton, vuokratalo, toimii metonymiana nuorten elämälle. Lempinimi perustuu kontrastiin, sillä luksushotelliketjuna Hilton saa konventionaalisesti myönteisiä

merkityksiä, toisin kuin korostetun ankea vuokratalo. Nimen metaforiset merkitykset aktivoituvat siis vastakkainasettelun ja ironian kautta. Toisaalta huutomerkki ja rakenne ”tällä ollaan” on kuin haaste. Sen voi nähdä viittaavan anarkiaan, joka näkyy läpi elokuvan nuorten vastarintana yhteiskunnan odotuksia ja normatiivista keskustaa kohtaan. Merkitys motivoituu jälleen myös intertekstuaalisen viittauksen kautta: sopeutumattomuus on Suomisen elokuvan keskeisiä teemoja.

Versaali vahvistaa hotellimielleyhtymää, sillä se on vakiintunut tapa kuvata logoja. Elokuvan alussa nimi HILTON tulee näkyviin välkkyen ja kirjain kerrallaan, kuin mainosvaloina. Valojen välkkymistä voi pitää metonymiana halvalle motellille tai tienvarsimainoksille. Erityisesti yhdysvaltalaisessa elokuvaperinteessä välkkyvä mainoskyltti on vakiintunut tapa kuvata halpaa motellia. Visuaalisena ja tekstuaalisena keinona se siis rakentaa metaforaa ironian kautta.

Motellilla, jota välkkyvien valojen metonymia edustaa, on muitakin vakiintuneita merkityksiä kuin edullisuus ja huono laatu. Tienvarsimotellit ovat elokuvien vakiokuvastossa välipysäkkejä. Pitkäaikaisesti näitä motelleja asuttavat yhteiskunnan reuna-alueilla elävät: narkomaanit, kodittomat, päihdeongelmaiset. (McNeill 2008.) Elokuvan nimi rikastaa siis ennen kaikkea MATKAN lähdealuetta. Lähdealueen merkitykset rikastuvat edelleen ironian ja vastakkainasettelun kautta, kun väliaikaiseksi tarkoitettu tila, matkanteko, onkin muuttunut pysyväksi. Elokuvan nimen viittaus elämään on viittaus päähenkilöiden tarinoihin ja samalla elokuvan narratiiviin. Tämä merkitys kytkeytyy edelleen MATKAN merkityksiin. Elokuvan tarinan edetessä henkilöiden elämä ja syrjäytyminen metaforisoituvat matkaksi, josta kasvaa elokuvan temaattinen ydin, megametafora. Elokuvan nimimotiivi on suoraviivaisin MATKAN megametaforan merkitsijä, temaattinen voima, joka sitoo yhteen elokuvan yksittäisiä mikrometaforia.

### **3.4. Syrjäytymisen metaforat**

#### **3.4.1. Suljettu tila**

Valtaosa Hiltonista tapahtuu sisätiloissa, hämärissä huoneissa. Ortizin (2014, 13–14) mukaan mise-en-scèneä eli näyttämöllepanoa käytetään elokuvassa konkretisoimaan abstrakteja merkityksiä. Näyttämöllepano sisältää kaikki kohtauksen näkyvät elementit, kuten värimaailman, elekielen ja liikkeen. Nämä elementit voivat toimia metaforien rakennuspalikoina. Suljettu tila ei vielä itsessään ole metafora, mutta tilankäyttö voi toimia metaforien rakennuspalikkana, kun sen merkitystä



kehystetään muissa moodeissa.

Suoraviivaisimpana SULJETUN TILAN lähdealueen merkitsijänä toimii puhe. Lähdealue artikuloituu useissa elokuvan repliikeissä:

*Tääl on mun oma koirankoppi.*

*Mä laitan puhelimen ja verhot kii ja oon täällä yksin.*

*Hilton on vankila. Avovankila. Kaikki ovet lukossa.*

Kukin repliikki rakentaa monomodaalisen metaforan HILTON ON SULJETTU TILA. Koirankoppi toimii hotellivertauksen tapaan ironian kautta, mutta se korostaa ahtautta, vankilavertaus taas lukittuja ovia. Vankilan skeemaan tiivistyy myös välitilan, ulkoreunan ja fyysisen etäisyyden merkityksiä, joita tarkastelen tuonnempana. Ilmaus *kaikki ovet lukossa* kytkeytyy kuitenkin ensisijaisesti juuri SULJETUN TILAN lähdealueeseen. Suljetun tilan merkitykset kytkeytyvät syrjäytymisen lisäksi tunnetiloihin: yksinäisyyteen, masentuneisuuteen.

SULJETUN TILAN lähdealue aktivoituu vahvimmin, kun verbaalinen ja visuaalinen moodi rakentavat sitä yhdessä. Edellä mainitun vankilarepliikin jälkeen kamera leikkaa kohtaukseen, jossa Toni, yksi elokuvan päähenkilöistä, esitellään ensimmäisen kerran. Toni makaa sängyllään hiljaa, verho ikkunan eteen vedettynä. Hetkeä myöhemmin Toni näytetään sängynreunalla peittoon kääriytyneenä. Kohtaus pitää sisällään monia metaforien merkitsijöitä: musiikki loppuu, still-kuva viipyy hiljaisessa huoneessa. Verbaalinen ja visuaalinen moodi – vankilarepliikki ja sitä seuraava still-kuva huoneesta – muodostavat jatkumon. Vankilaviittaus kehystää kohtauksen merkitystä. Mielikuva vankilasta limittyy läheisesti konnotaatioihin, joita hämärä, suljettu huone saa. Repliikki siis rajaa ja rikastaa tilankäytön merkityksiä.



Tonin esittely liittyy tyylillisesti kohtaukseen, jossa Janne, toinen päähenkilöistä, näytetään ensimmäisen kerran. Toisto toimii aktivaatiokriteerinä: myös Janne istuu yksin omassa huoneessaan, äänimaailma on niukka ja valaistus hämärä. Kohtaukset toimivat odotusten vastaisesti: ne kehystetään henkilöiden esittelyksi, mutta esittelyihin tavallisesti kuuluva selittävä kerronta ja toiminta puuttuvat. Konventioita vastaan käyvä tapa esitellä päähenkilöt toimii metaforan merkitsijänä. Se, mitä ei tapahdu, näy eikä kuulu, nousee keskiöön. Tuonnempana tarkastelen lähemmin sitä, kuinka moodien vaihdokset ja kameran liikkeet kuvaavat ajan etenemistä ja päinvastoin staattiset, hiljaiset kohtaukset rakentavat mielikuvaa ajan pysähtymisestä. Nämä elementit rikastavat myös SULJETUN TILAN lähdealuetta: Toni ja Janne ovat kuin passiivisia vankeja huoneissaan.

SULJETUN TILAN lähdealuetta rakennetaan näyttämöllepanon keinoin pitkin elokuvaa. Henkilöt kuvataan usein aidan, portin tai muun kalteria muistuttavan rakennelman edessä, jonka lävitse he katselevat. Yhdessä kohtauksessa Pete katselee rauta-aidan läpi ohikulkevaa junaa. Kuvakulma rakentaa katsojan ja näköalan välille konkreettisen raja-aidan, jonka merkitystä katseen suunta korostaa. Vankilakonnotaatio on jälleen läsnä.



Asuinpaikkana ja elokuvan nimimotiivina Hilton sulkee päähenkilöiden elämän sisäänsä sekä konkreettisesti että temaattisesti. Hilton ei edusta ainoastaan kotia, vaan siihen ankkuroituvat elokuvan keskeiset teemat. Tätä kautta Hiltonin metaforat antavat merkitystä myös syrjäytymiselle. SULJETUN TILAN lähdealue on osa laajempaa skeemaa, jonka pohjalla on metafora YHTEISKUNNALLINEN ASEMA SIJAITSEE KOLMIULOTTEISESSA TILASSA (Lakoff & Johnson 1980, 94). Samaan metaforaan pohjaavat myös ULKOREUNAN ja FYYSISEN VÄLIMATKAN lähdealueet. Ne kaikki piirtävät syrjäytyneen aseman toiseksi ja ulkopuoliseksi suhteessa yhteiskunnan normatiiviseen keskustaan.

### 3.4.2. Ulkoreuna

Vaikka Hiltonin voi nähdä purkavan perinteisiä syrjäytymisen määritelmiä, se tulee kuitenkin samalla artikuloineeksi tilallisia rajoja, joiden kautta henkilöt sijoitetaan pois keskustasta, reunoille ja välitilaan. ULKOREUNA on syrjäytymisen lähdealueista lähinnä perinteistä, eksklusiivista syrjäytymiskäsitystä. ULKOREUNAN lähdealue antaa merkitystä myös SULJETUN TILAN, FYYSISEN VÄLIMATKAN ja VÄLITILAN lähdealueille. Yksi elokuvan henkilöiden puheessa toistuvista käsitteistä, vankila, on tällainen monikerroksinen skeema, josta useat lähdealueet ammentavat merkitystä samanaikaisesti. Vankila on samanaikaisesti sekä suljettu tila, ulkoreunalla että välimatkan päässä.

Kappaleessa 1.4.2. purin syrjäytymisen käsitettä osiin. Huomautin, että syrjäytymisen käsitteeseen sisältyy ULKOREUNAN lähdealue: kun joku on syrjässä, hän on sivussa normatiivisesta keskustasta. Lähdealueen pohjalla on vakiintunut metafora YHTEISKUNNALLINEN ASEMA SIJAITSEE KOLMIULOTTEISESSA TILASSA. Sana syrjäytyminen artikuloidaan elokuvassa kuitenkin vain kahdessa repliikissä elokuvan varrella. Nämä repliikit ovat samalla viittauksia elokuvan laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin ja henkilöiden sosiaaliseen asemaan. ULKOREUNAN lähdealuetta alleviivaavat etenkin Tonin repliikit:

*Mun mielest se on kauheet ajatella et mäki oisin jotenki syrjäytyyny. [--] Se vaan tuntuu niin helvetin synkältä et joutuu olla ulkopuolella.*

*Mua ärsyttää, ku jengi ajattelee: "Sä syrjädyt koht täst yhteiskunnast."*

ULKOREUNAN lähdealuetta rakennetaan myös visuaalisen moodin keinoin. Jälkimmäisen repliikin aikana kamera seuraa ulkona kävelevää Tonia. Kuvan taustalla näkyy ihmisiä, jotka juoksevat tämän ohi. Repliikin merkitys peilautuu eteenpäin liikkuvien ihmisten liikettä vasten. Toni kävelee rauhallisesti eteenpäin kuin sivustakatsojana, kun yhteiskunnan osalliset juoksevat ulos kuvasta. Samanlaista osallisuuden ja osattomuuden jännitettä rakentaa kohtaaminen, jossa Pete istuu baarin edustalla ja seuraa etäältä bussiin nousevia ihmisiä.



Elokuvassa toistuva visuaalinen elementti on kuvakulma, jossa henkilöt kuvataan olan takaa katsomassa ulos ikkunasta ohikulkijoita tai rakennusmiehiä. Katseen suunta ja kuvakulma korostavat ulkoreunalla olemisen vaikutelmaa. Katsoja kohtaa näkymän päähenkilön perspektiivistä, ulkopuolisen tarkkailijan roolista.



ULKOREUNAN lähdealuetta seuraa pitkin elokuvaa kielteinen arvolutaus. Etenkin Tonin repliikit ovat samalla kannanottoja syrjäytyminen-sanan käyttöä kohtaan. Toni ei määrittele itseään syrjäytyneeksi, vaan puhuu syrjäytymisestä nimenä, jonka muut ovat hänelle antaneet. Hän puhuu

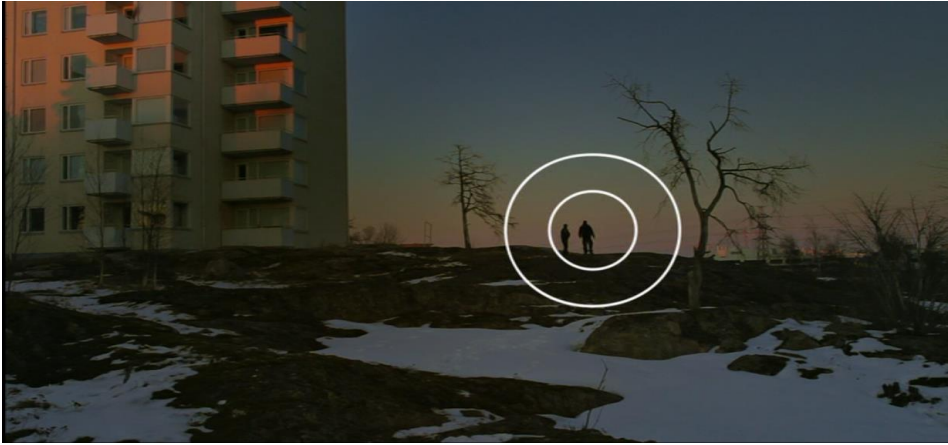
ulkopuolelle *joutumisesta*, ei omaehtoisesta ulkopuolelle sulkeutumisesta. Kannanotto tuo ULKOREUNAN lähdealueeseen arvoulottuvuuden. Ulkoreunalla tai ulkopuolella oleminen ei ole toivottavaa eikä normien mukaista, mutta se ei ole myöskään yksiselitteisesti henkilöiden itsensä tapa mieltää oma yhteiskunnallinen asemansa. Elokuva herättää pohtimaan, joutuvatko henkilöt ulkoreunalle vasta, kun joku piirtää symboliset rajat.

### **3.4.3. Fyysinen välimatka**

Fyysisellä etäisyydellä kuvataan audiovisuaalisessa kerronnassa usein henkistä etäisyyttä: tunnesiteiden heikkenemistä, eriäviä mielipiteitä (Ortiz 2014, 14). Hiltonissa välimatka konkretisoi ensisijaisesti henkilöiden sosiaalista ja yhteiskunnallista asemaa, mutta myös tunnetason etäisyyttä. Myös päähenkilöiden toiveita metaforisoidaan fyysisen välimatkan kautta: unelmat näyttävät olevan henkilöille kaukana, tavoittamattomissa. Samalla henkilöt itse ovat välimatkan päässä yhteiskunnan keskustasta. FYYSISEN VÄLIMATKAN lähdealue keskustelee myös VÄLITILAN, ULKOREUNAN ja MATKAN lähdealueiden kanssa. Näiden voisi ajatella myös kuuluvan samaan skeemaan, johon kukin lähdealue tuo omia elementtejään.

ULKOREUNAN ja FYYSISEN VÄLIMATKAN lähdealueiden erottaminen toisistaan on hankalaa, sillä ne jakavat merkityksiä ja vuorovaikuttavat. Esimerkiksi kohtaus, jossa Toni katselee ikkunasta rakennusmiehiä, pitää samanaikaisesti sisällään sekä välimatkan että ulkoreunan merkityksiä. Hiltonin henkilöt ovat syrjässä ja sivustakatsojia, mutta myös välimatkan päässä. Kumpikin lähdealue, ULKOREUNA ja FYYSINEN VÄLIMATKA, pohjaa metaforaan YHTEISKUNNALLINEN ASEMA SIAITSEE KOLMIULOTTEISESSA TILASSA.

Aava maisema on elokuvakerronnassa konventionaalinen tapa kuvata fyysistä etäisyyttä. Elementti toistuu Hiltonissa useita kertoja. Alkutekstien aikana avautuu näkymä lumiselle kukkulalle, jonka keskellä Toni ja Janne kävelevät kohti horisonttia. Elokuvan nimi ilmestyy ruutuun kirjain kerrallaan. Henkilöt näyttävät jäävän O-kirjaimen sisään. Visuaalisena elementtinä O-kirjain sekä korostaa fyysistä etäisyyttä että sulkee henkilöt ulkoreunalle, erilleen muusta maisemasta.



FYYSISEN VÄLIMATKAN lähdealuetta rakentaa myös elokuvan loppupuolen kohtaaminen, jossa Toni ja Janne katselevat kukkulalta auringonlaskuun. Horisonttiin suuntautuva katse korostaa välimatkan vaikutelmaa ja etualaistaa sen merkitystä. Samaan tapaan FYYSISEN VÄLIMATKAN lähdealuetta rakentavat kuvakulmat, joissa henkilöt kuvataan olan takaa katsomassa alas sillalta tai ikkunasta kohti yhteiskunnan ”keskustaa”, liikkuvaa juna- ja rakennustyöläisiä.

Vaikka ULKOREUNAN ja FYYSISEN VÄLIMATKAN lähdealueet ovat lähellä toisiaan, niillä voi nähdä toisistaan poikkeavia arvokytöksiä. Välimatka voi olla lyhyt tai pitkä, mutta ei absoluuttinen. FYYSISEN VÄLIMATKAN lähdealue hahmottaa siis henkilöiden aseman joustavammaksi kuin ulkoreunan skeema, johon ei sisälly välitiloja, vaan ainoastaan syrjä ja keskusta. Tätä kautta FYYSINEN VÄLIMATKA lähestyy elokuvan toista keskeistä lähdealuetta, VÄLITILAA, joka pakenee mustavalkoisia rajanvetoja.

### 3.4.4. Välitila

#### 3.4.4.1. Heterotopia

Välitila eli liminaalitila on vaikeasti hahmotettava tila, jossa henkilö on irtautunut aikaisemmista, tutuista määritelmistään, mutta uusia ei ole vielä tullut tilalle. Välitila voidaan kokea myös suhteellisen pysyväksi olemisen tilaksi. VÄLITILA on tilallinen lähdealue, joka pohjaa metaforaan YHTEISKUNNALLINEN ASEMA SIIKSEE KOLMIULOTTEISESSA TILASSA. Välitila kuvaa kuitenkin määritelmien ja identiteettien häilyvyyttä pikemminkin kuin piirtää uusia rajoja. Välitila on mutkikas skeema, joka ei metaforisoitavissa elokuvallisissa keinoissa yhtä helposti kuin esimerkiksi ULKOREUNAN lähdealue. Toisaalta VÄLITILA tarjoaa juuri monisyyden hahmonsa ansiosta aineksia useiden Hiltonin elementtien analysoinnille.

Keskeinen VÄLITILAN lähdealueen merkitsijä on henkilöiden vuoropuhelu elokuvan alkupuolella:

*Hajoo aamuihis!*

*Hajoo sä. Kyllä sul on aamuja ihan vitusti täällä. 3422.*

*Hilton on vankila.*

*Avovankila. Kaikki ovet lukos.*

*Tässä asuu: luuserit, thaimaalaiset tai neekerit.*

*Tää on ihan hourula mesta.*

Keskustelu on osa elokuvan ensimmäistä kohtausta, jossa henkilöt identifioivat ja määrittelevät asuintaloon ääneen. Tarkastelin aiemmin vuoropuhelun avovankilavertausta SULJETUN TILAN lähdealueen näkökulmasta. Vuoropuhelusta on luettavissa muitakin merkityksiä, kun sen elementtejä tarkastellaan yhdessä. Huomattavaa on, että keskustelussa rinnastuvat avovankilan lisäksi kaksi muutakin laitosta: ”aamuihin hajoaminen” on armeijaslangia, hourula nimitys mielisairaualle. Rinnastus kutsuu tulkitsemaan vuoropuhelua laajemman laitoksen skeeman kautta.

Välitilaan liittyy läheisesti *heterotopian* käsite. Heterotopia on fyysinen välitila, paikka, joka pakenee normatiivisia määritelmiä (Foucault 1984, 46–49). Heterotopia on modernin yhteiskunnan instituutioiden rakentama ja ylläpitämä toiseuden tila, jossa vallitsee tavallisesta poikkeava sosiaalinen järjestys. Heterotopia on yhteydessä yhteiskunnan keskusta, mutta se on kuitenkin sysätty reunalle tai ulkopuolelle (Römpötti 2008, 32). Laitoksia on pidetty modernin yhteiskunnan tyyppiesimerkkeinä heterotopioista. Avovankila ja mielisairaala ovat *poikkeavuusheterotopioita*, jonne suljetaan käytökseltään tai muuten normeihin sopimattomat yksilöt (em., 34).

Heterotopia on samanaikaisesti yksityinen ja julkinen, suljettu ja avoin (Foucault 1984).

Heterotopian määritelmä on varsin hajanainen ja se mahdollistaa monet tulkinnat, mutta avovankila on heterotopia ehkä sanan puhtaimmassa merkityksessä: Se on sysätty yhteiskunnan reunalle, sen sisällä hallitsee tarkka sosiaalinen järjestys. Vankilaa asuttaa hajanainen joukko toisilleen vieraita ihmisiä eri taustoista. Osa viipyy vain hetken, jotkut vuosia. Heterotopia on toiseuden ja samalla persoonattomuuden tila. Kuten vankilat ja mielisairaalat, myös armeija ja hotellit ovat kollektiivisia, yksilöllisyyttä pakenevia tiloja. Ne ovat samanaikaisesti pysyviä ja väliaikaisia, yksityisiä ja julkisia. Ne tarjoavat sekä identiteettiä että anonymiteettiä (Clarke et al. 2009, 1). Nuorisosäätiön vuokratalon voi ajatella jo itsessään edustavan väliaikaisuutta, yhtä elämänvaihetta. Myös

lempinimi Hilton kutsuu lukemaan kerrostalon merkityksiä VÄLITILAN lähdealueen kautta: onhan hotelli ja etenkin tienvarsimotelli välitila, välipysäkki matkalla.

Heterotopiassa vallitsee oma sosiaalinen säännöstönsä. Hiltonissa näitä lainalaisuuksia artikuloi Make: *Tää ei ole mikään Hilton. Täällä ei tapella, täällä ollaan rauhassa.* Poikkeavaa sosiaalista järjestystä alleviivaavat myös muut Hiltonin asukkaat: he toimivat normatiivista koodistoa vastaan repimällä vuokralaskut, kantamalla pihapiiriin ostoskärryt lähimarketista ja pelaamalla jääkiekkoa sisällä.

Välitilan merkityksiä alleviivaa myös laitosvuoropuhelun viimeinen repliikki: *Täällä asuu: luuserit, thaimaalaiset tai neekerit.* Puhuja määrittelee useita *toisia* ja sulkee samalla itsensä määritelmän sisäpuolelle – luuserius kuvastaa tässä ironisesti kykenemättömyyttä vastata yhteiskunnan odotuksiin. Hiltonin päähenkilöitä kehystetään myös kuvakulmien ja tilankäytön avulla toisiksi. Heidät kuvataan usein katsomassa ikkunan tai aidan lävitse yhteiskunnan osallisia: rakennustyöntekijöitä, ohi kulkevaa junaa tai bussiin juoksevia ihmisiä. Sama visuaalinen elementti, joka antaa merkitystä ULKOREUNAN lähdealueelle, toimii siis myös osana VÄLITILAN lähdealuetta.

Hiltonissa toiseus on kerroksittaista. Asuintalon maahanmuuttaja-asukkaat kuvataan edelleen toisiksi suhteessa elokuvan päähenkilöihin: päähenkilöt kuvataan katselemassa asukkaita etäisyyden päästä ja huoneensa ikkunasta. Toisiksi heitä leimaa myös etäännyttävä retorinen keino, jolla henkilöt puhuvat asukkaista yhtenäisenä vieraana ryhmänä:

*Tää Hilton alkaa olla kohta ihan Mogadishu Avenue. [--] Täällä alkaa olla koko ajan vaan enemmän ja enemmän maahanmuuttajia.*

Kuitenkin asuintalo on kytköksissä yhteiskunnan normatiivisen keskustaan. Keskustaa edustavat Hiltonissa vierailevat sukulaiset, sosiaalityöntekijät ja Tonin tyttöystävä, jotka kaikki painostavat takaisin töihin ja koulun penkille, maksamaan laskut, etenemään elämässä. He kutsuvat Hiltonin *toisia* liittymään takaisin ”meihin”, yhteiskunnan keskustaan ja sen sosiaaliseen järjestykseen. Läheisten roolin voi tulkita kahdella tavalla: Yhtäältä he sijoittavat päähenkilöt ulkoreunalle tekemällä näkyväksi rajan meihin ja muihin. Toisaalta he ovat elokuvan henkilöiden selkein linkki normatiiviseen keskustaan. Heidän kauttaan päähenkilöt päästävät yhteiskunnan keskustan



välähdyksinä elämäänsä. Päähenkilöt eivät täysin sulje keskustaa pois, mutta eivät myöskään integroidu siihen. Syrjäytyneet häilyvät kahden tilan rajalla, välitilassa.

Viittaukset laitokseen aktivoivat välitilan merkityksiä, joita tilankäyttö ja kuvakulmat edelleen alleviivaavat. Laitoksen skeema rikastaa Hiltonin metaforia ja tuo VÄLITILAN lähdealueeseen uusia elementtejä. Asuintalona Hilton on kuin säiliö, joka sulkee nimimotiivin kautta sisäänsä temaattisesti koko elokuvan narratiivin. Samalla se sulkee konkreettisesti sisäänsä nuorten elämän. Nuoret ovat korostetusti jumiutuneet Hiltoniin. Heterotopiana Hilton toimii siis kehyksenä, jonka sisällä syrjäytyminen saa välitilan merkityksiä. Päähenkilöt ovat samaan aikaan metaforisesti sisällä ja osallisia heterotopiassa, mutta kuitenkin ulkoreunalla suhteessa yhteiskunnan keskusta. Tämä samanaikainen osallisuus ja ei-osallisuus on konkreettisesti välitilassa olemista.

### **3.4.4.2. Harmaus**

Väreillä on kuva- ja elokuvakerronnassa oma, suhteellisen vakiintunut symboliikkansa. Myös moni tutuista kielikuvista pohjaa samaan symboliikkaan. Harmaalla viitataan yleisimmin ankeaan tai masentuneeseen tunnetilaan, usein myös säätilaan tai maisemaan. Se saa myös tylsyyden, tasaisuuden ja epäselvyyden merkityksiä. Jälkimmäinen konnotaatio viittaa harmaan ambivalenssiin: se on samanaikaisesti sekä väri että sen vastakohta, väritön väri. Hiltonissa harmaa ja siihen liittyvä symboliikka osallistuu VÄLITILAN lähdealueen rakentamiseen.

Kun Mira esitellään ensimmäisen kerran, hän katselee metroaseman lasitunnelin läpi loskaista maisemaa ja autotietä. Kamera kohdentaa Miran silmiin, joita tämä pitää puolittain auki ja sulkee toistuvasti. Taustalta kuuluu Miran kertojanääni:

*Mä näen pelkkää harmaata. Ja mua ei kiinnosta olla osa sitä.*

Repliikki on Miran ensimmäinen koko elokuvassa, yhdessä sen ensimmäisistä episodeista. Repliikki rakentuu vakiintuneesta metaforasta, jossa harmaa, väritön väri, kytketään tunnetilaan. Edelleen silmillä näkeminen rinnastetaan metaforisesti mielellä näkemiseen eli tuntemiseen (Ortiz 2014, 14). Miran puhe saa merkityksiä elokuvallisen keinon, kerronnan syvyyden kautta. Kuvan ja äänen vuorovaikutuksen kautta kerronta sukeltaa Miran tajuntaan, harmaan näkemiseen.



Harmaan näkeminen viittaa tasaisuuteen ja epäselvyyteen. Lähdealue antaa elokuvan narratiivisessa kontekstissa merkitystä syrjäytymiselle. Tähän laaja-alaisempaan tulkintaan kutsuu repliikin loppuosa, *eikä mua kiinnosta olla osa sitä*. Harmaa on tunnetila, mutta repliikin myötä siitä tulee myös laajempi todellisuuden ilmiö, viitekehys, johon Mira kuuluu, mutta ei koe kuuluvansa. Repliikki kuvaa häilyvää välitilaa, yhtäaikaista osallisuutta ja osattomuutta.

Maiseman harmaa väri motivoituu Miran sanojen kautta. Miran lause ankkuroi maiseman ja sen värin merkitystä. Mira kertoo *näkevänsä* harmautta, mikä rinnastuu hänen ruumiinkieleensä, etenkin silmien liikkeisiin. Mira pitää silmiään paljon kiinni eikä juuri kohtaa maisemaa. Eleen merkitystä motivoivat kuvakoon vaihtuminen, jolloin silmät korostuvat, sekä puhe, joka myös viittaa näkemiseen. Pohjalla on jälleen metafora NÄKÖAISTIMUS ON MIELENTILA (Ortiz 2011, 1576) ja TUNNETILA ON ULKOPUOLINEN ILMIÖ, JOKA YMPÄRÖI ITSEÄ (Shinohara & Matsunaka 2009, 284). Toisto etualaistaa harmaan merkityksiä, kun Mira myöhemmin elokuvassa laulaa samaa värisymboliikkaa käyttäen: *My blue is too grey for you*.

Elokuvan visuaalista ilmettä hallitsevat harmaan sävyt, betoniseinät, pimeät huoneet, iltahämärä ja loskainen lähiömaisema. Hiltonin näyttämöllepano, etenkin miljöö, valaistus ja värisävyt, toimivat taustana harmauden merkityksille ja tätä kautta VÄLITILAN lähdealueelle. Puhe artikuloi harmauden ja kehystää sitä. Puhe siis toimii merkitsijänä, joka antaa näyttämöllepanolle ja sen visuaaliselle ilmeelle metaforista merkitystä.

Miran repliikki on monitulkintainen, sillä HARMAUDEN skeemaan sisältyy muitakin ulottuvuuksia kuin epäselvyys ja ambivalenssi. Harmaan merkitykset rikastavat myös NÄKÖALATTOMUUDEN lähdealuetta; voihan harmaan näkeminen viitata myös siihen, että horisontissa ei näy mitään. Välitilan ja näköalattomuuden merkitykset aktivoituvat samanaikaisesti

ja limittyvät yhteen. Kumpikin lähdealue kytkeytyy elokuvan keskeiseen tematiikkaan, unelmien menettämiseen ja tulevaisuushorisontin kapeuteen.

### 3.4.5. Näköalattomuus

Hiltonissa näkeminen ja se, mitä ei nähdä, saa keskeisen roolin. NÄKÖALATTOMUUDEN lähdealue niveltyy useisiin mikrometaforiin. Lähdealuetta kehystetään pitkin elokuvaa, ensimmäisistä kohtauksista alkaen. Sitä rakentavat niin visuaalinen kuin verbaalinen moodi. Lähdealuetta rakennetaan etenkin tilankäytöllä ja sommittelulla: kun Janne, yksi elokuvan päähenkilöistä, katselee ulos ikkunasta ja vetää sitten verhon maiseman eteen, hän peittää näköalan konkreettisesti.

Hiltonin ensimmäinen kohtaus avautuu rakeisena lähikuvana horjuvan kameran ja rytmikkään ambient-äänimaailman säestämänä. Kamera zoomaa ulos ja katsoja hahmottaa kuvasta miehen, joka on painanut pään käsiinsä. Taustalla alkaa räppi:

*Moni, niin moni on väsähtäny.*

*Ne sanoo ettei taivas voi olla tässä ja ny.*

*Mä vastaan: "Väitän vastaan."*



Kuvaa seuraa aukko; se ei selity auki eikä kontekstoidu välittömästi. Tämä aukko kiinnittää huomion visuaalisten ja auditiivisten keinojen vuorovaikutukseen ja kutsuu lukemaan kohtauksen kuvaannollisesti. Vasta muutamaa kohtausta myöhemmin mies paljastuu Janneksi. Samalla kontekstoituu myös ele: kun Janne esitellään, hän on jälleen etukumarassa asennossa, pää käsiin painettuna. Sama asento toistuu pitkin elokuvaa. Lyriikat ja alkukohtausta seuraava aukko toimivat

merkitsijöinä ja toisto aktivaatiokriteerinä, jonka kautta Jannen ele saa merkityksiä. Jannen ele ei vielä itsessään ole metaforinen, mutta se toimii ilmaisullisena liikkeenä, jonka päälle metafora voi rakentua (Kappelhoff & Müller 2011).

Perusmerkitykseltään näköala viittaa konkreettiseen silmillä näkemiseen. Kun näköala rinnastetaan abstraktiin kohdealueeseen, kuten ELÄMÄÄN tai SYRJÄYTYMISEEN, näköalattomuus ymmärretään metaforisesti. Kytkennän taustalla on jälleen metafora SILMILLÄ NÄKEMINEN ON MIELELLÄ NÄKEMISTÄ TAI YMMÄRTÄMISTÄ (Ortiz 2014, 14). NÄKÖALATTOMUUDEN lähdealue kytkeytyy läheisesti muihinkin elokuvan lähdealueisiin: suljetussa tilassa oleva henkilö, joka ei näe silmiensä edessä mitään merkitsevää, on myös näköalaton. NÄKÖALATTOMUUDEN lähdealueen pohjalta hahmottuu kolmiulotteinen tila, jonka kautta syrjäytymistä ymmärretään.

Kun Janne painaa päänsä käsiin ja vetäytyy kumaraan, hän peittää samalla silmänsä ja näköalan. *Väsähtäminen* kytkee eleen merkitykset tunnetilaan, henkiseen väsymykseen. Lyriikat ja Jannen etukumara asento muodostavat jatkumon, joka ymmärretään vakiintuneiden metaforien kautta: VÄSYMYS ON ALHAALLA JA PIENUUTTA (Lakoff & Johnson 1980, 15). *Taivas* voi viitata paitsi unelmiin, myös kuolemanjälkeiseen. Väsähtäminen viittaa väsymiseen kesken matkan, ennen unelmien tai päämäärän saavuttamista. Merkitys niveltyy edelleen NÄKÖALATTOMUUDEN lähdealueeseen, jolle Jannen ele ja väsähtäminen antavat merkitystä.

Hiltonissa on vain vähän puhetta ja musiikkia. Kun repliikkejä edeltää ja seuraa hiljaisuus, ne erottuvat ja etualaistuvat. Useissa Hiltonin kohtauksissa nämä repliikit kehystävät ja rikastavat elekielen merkityksiä. Näin käy myös yhdessä elokuvan ensimmäisistä kohtauksista, jossa henkilöt keskustelevat Hiltonissa asumisesta ja ulkomaalaistaustainen mies kysyy Jannelta:

*What you see in your fucking future?*



Kysymys ”mitä *näet* tulevaisuudessasi” ankkuroi repliikin näkemisen, näköalan ja tätä kautta myös NÄKÖALATTOMUUDEN lähdealueeseen. Miehen ele, yläviistoon osoittava etusormi, toimii ilmaisullisena liikkeenä: se piirtää ilmaan metaforat AIKA ON TILASSA SIJAITSEVA OBJEKTI ja TULEVAISUUS ON EDESSÄPÄIN. Vastaukseksi kysymykseen Janne asettaa etusormensa ohimolleen ja matkii aseennaukasta. Jannen ele ja ääni, aseennaukaus, toimii kuoleman metonymiana: Janne näkee tulevaisuudessaan kuoleman – eli toisin sanoen hän ei näe tulevaisuutta eikä näköalaa. Elokuvan kontekstissa ja miehen kysymyksen kehystämänä Jannen ele kytkeytyy NÄKÖALATTOMUUDEN lähdealueeseen. Miehen kysymys, verbaalinen moodi, nostaa eleen metonymiselta metaforiselle tasolle.

Keskeinen näköalattomuuden lähdealuetta aktivoiva visuaalinen keino on kuvakulmien käyttö. Henkilöt kuvataan toistuvasti lähikuvana vasemmalta. Toisto toimii aktivaatiokriteerinä, samoin still-kuvan käyttö, jolla kuvakulman merkitystä korostetaan edelleen. Kaulan kohdalta rajattu lähikuva etualaistuu myös siksi, että se poikkeaa elokuvan muusta tyylistä.

Vasemmalle katsoessaan henkilöt näyttävät katsovan taaksepäin. Vaikutelma perustuu siihen, että lukusuuntamme on päinvastainen, vasemmalta oikealle. Kuvakulman aktivoimat merkitykset pohjaavat useampaan vakiintuneeseen primäärimetaforaan: AIKA ON TILASSA SIJAITSEVA OBJEKTI, TULEVAISUUS ON EDESSÄPÄIN (OIKEALLA) ja TAAKSEPÄIN (VASEMMALLE) KATSOMINEN ON MENNEISYYTEEN KATSOMISTA. Kuvakulmaa käytetään muutaman kerran silloin, kun henkilöt puhuvat menneisyydestään. Tällöin puhe ja kuvakulma, visuaalinen ja verbaalinen moodi, muodostavat jatkumon.

Yhdessä elokuvan loppupuolen kohtauksista tällä kuvakulmalla rakennetaan vastakkainasettelu, joka toimii tärkeänä NÄKÖALATTOMUUDEN lähdealueen merkitsijänä. Kohtauksessa Make katsoo vasemmalle ja puhuu samanaikaisesti kuolemasta. Katseen suunnan ja puheen välille muodostuu nyt jännite: Make puhuu tulevaisuudesta, mutta katsoo yhä taakseen, menneeseen, tai on kääntänyt silmänsä pois tulevasta. Vastakkainasettelu kehystää katseen suunnan merkitystä. Se kutsuu lukemaan kohtauksen näköalattomuuden merkitysten kautta: Make ei näe itsellään tulevaisuutta tai näköalaa.



Vaikka ironia on vahvasti läsnä tavassa, jolla Hiltonin henkilöt puhuvat elämästään ja yhteiskunnallisesta asemastaan, NÄKÖALATTOMUUDEN lähdealue ei rakennu ironian varaan. Tapa, jolla lähdealuetta rakennetaan, pitää sisällään toivottomuuden merkityksiä. Lähdealue kytkeytyy ensisijaisesti henkilöiden tunnetiloihin, väsymykseen ja turhautumiseen. Kuitenkin puheen ja laululyriikoiden viittaukset laajempiin viitekehyksiin – taivaaseen ja kuolemaan – laajentavat näköalattomuuden merkitystä yksilöllisistä tunnetiloista ja niveltävät sen syrjäytymisen merkityksiin.

Näköalattomuuden lähdealue keskustelee myös muiden lähdealueiden kanssa: edellä käsittelin HARMAUDEN ja NÄKÖALATTOMUUDEN välisiä yhteneväisyyksiä: tasaisen harmaa näkymä

on epäselvä ja häilyvä, mutta samalla yhdentekevä ja merkityksetön. NÄKÖALATTOMUUDEN lähdealue keskustelee myös SULJETUN TILAN merkitysten kanssa. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Janne vetää verhon ikkunan eteen, hän paitsi sulkee itsensä konkreettisesti huoneeseensa, myös peittää näköalan.

Läheisimmin ja monisyisimmin näköalattomuuden merkitykset kytkeytyvät kuitenkin MATKAN lähdealueeseen. Sekä näköalan että matkanteon skeemaan sisältyy ajatus merkityksellisen määränpään tavoittelusta. MATKAN ja NÄKÖALATTOMUUDEN lähdealueisiin liittyy myös samankaltainen arvolataus. Merkitykset limittyvät toisiinsa: kun päähenkilöiden matkanteko on vaihtunut paikalleen junnaamiseksi, etenemisen sijaan myös tulevaisuus on muuttunut näköalattomuudeksi.

### 3.4.6. Matka

Moni vakiintunut metafora pohjaa MATKAN lähdealueeseen. Ajassa etenevät prosessit, kuten elämä ja ihmissuhteet, metaforisoidaan usein MATKAN lähdealueen kautta. Kappaleessa 1.1. esittelemäni uutisotsikko, *Syrjäytyminen on polku, jonka voi katkaista*, ammentaa merkitystä MATKAN lähdealueelta: polku viittaa ajassa ja tilassa etenevään kulkemiseen, jonka suunta on ennalta määrätty. Matka on sekä elokuvassa että kirjallisuudessa paljon käytetty skeema. Voisi jopa sanoa, että MATKAN metafora sisältyy ymmärrykseemme narratiivista eikä tarinaa voi mieltää ilman jonkinlaista etenevän kulkemisen ajatusta.

ELÄMÄ ON MATKA on metafora, joka konkretisoi ajan ja elämän tilassa liikkuvaksi objektiksi. Yksinkertaisimmillaan matka mielletään etenemiseksi, jolla on suunta ja päämäärä. Kääntäen elämän metaforisointi matkaksi sisältää siis arvolauselman: päämäärätön matka ei ole normien mukaista. Kun elämä metaforisoidaan näin, matkaksi ilman tarkoitusta, voidaan puhua metaforan laajentumasta (Kövecses 2002). MATKAN lähdealue saa uuden elementin, kun etenemisen sijaan matkanteko voi tarkoittaa myös harhailua. Hiltonissa elämä metaforisoituu päämäärättömäksi matkaksi. Lähdealue rakentuu sekä symbolisella, metonymisella että metaforisella tasolla. Se saa merkityksiä nimimotiivin hotellikonnotaatiosta, puheesta, musiikista, tilankäytöstä ja elokuvan narratiivisesta rakenteesta.

Matka ilman päämäärää voidaan ymmärtää yhtäältä päämäärättömäksi ajelehtimiseksi, toisaalta paikalleen jämähtämiseksi. Kumpikin merkitys pohjaa tilalliseen metaforaan AIKA ON TILASSA LIIKKUVA OBJEKTI. Ajelehtimisen ja junnaamisen merkitykset ovat elokuvassa läsnä samanaikaisesti. Myös repliikit ilmentävät vuoroin molempia merkityksiä:

*Mä oon koko ajan vaan liikkunut paikasta toiseen. Ihmisporukasta toiseen.*

*Oon vähän jäänyt junnaan paikalleen.*

Keskeisin MATKAN lähdealueen merkitsijä on elokuvan nimimotiivi. Hilton saa hotellikonnotaation kautta matkan ja väliaikaisuuden merkityksiä. Hotelli ja sen konnotoima väliaikaisuus toimii vastakkainasettelun kautta, sillä päähenkilöiden elämässä hotellivierailu on muuttunut pysyväksi tilaksi, jämähtämiseksi. Henkilöiden repliikit rakentavat samaa ironiaa ja vastakkainasettelua:

*Mä oon asunut Hiltonil kohta kahdeksan vuotta. Tää vie ihmisen sielun.*

*Se kyläreissu kesti 18 vuotta. Tässä sitä ollaan sitten.*

Ajelehtimisen merkitystä kuvastaa selkeimmin elokuvan episodimainen rakenne. Henkilöt eivät näytä olevan menossa minnekään. Heidän toimintansa on pitkälti perusteleumatonta ja motivoimatonta. Tätä kehystää jo elokuvan toinen kohta, jossa Toni ja Janne ajeluttavat toisiaan ostoskärryillä Hiltonin pihapiirissä, kiipeävät lyhtypylvääseen, katselevat ohi kulkevaa junaa ja leikkivät vanhalla jääkiekkomailalla. Episodit, joissa Janne pyörii ympyrää huoneessaan, vislaa ja hakkaa päätänsä seinään, luovat jatkumoa päämäärättömän MATKAN lähdealueelle. Pirstaleisuutta ja merkityksettömyyttä alleviivaavat myös kamerakännykällä kuvatut, kollaasimaiset kohtaukset, joissa näytetään epäteräviä, irrallisilta vaikuttavia välähdyksiä henkilöiden elämästä. Ajelehtimisen merkitykset ovat paikoin hyvin lähellä VÄLITILAN lähdealuetta: kumpikin sijoittaa syrjäytyneet rajapinnalle, epäselvään olotilaan.

Hiltonissa tapahtuu vain hyvin vähän olosuhteiden tai henkilöiden kehittymistä. Tämä rakentaa vaikutelmaa pysähtyneisyydestä. Kameran liikkeillä kuvataan elokuvakerronnassa perinteisesti ajan etenemistä ja olosuhteiden muuttumista (Coëgnarts & Kravanja 2012, 90). Samoin toimivat



moodien vaihdokset, jotka katsoja rekisteröi muutokseksi. Hiltonissa päinvastoin on useita pitkiä kohtauksia, joissa ei tapahdu mitään. Musiikki ja toiminta päättyvät, kamera jää paikoilleen. Staattiset, äänimaailmaltaan niukat kohtaukset alleviivaa pysähtynyttä, junnaavaa vaikutelmaa.

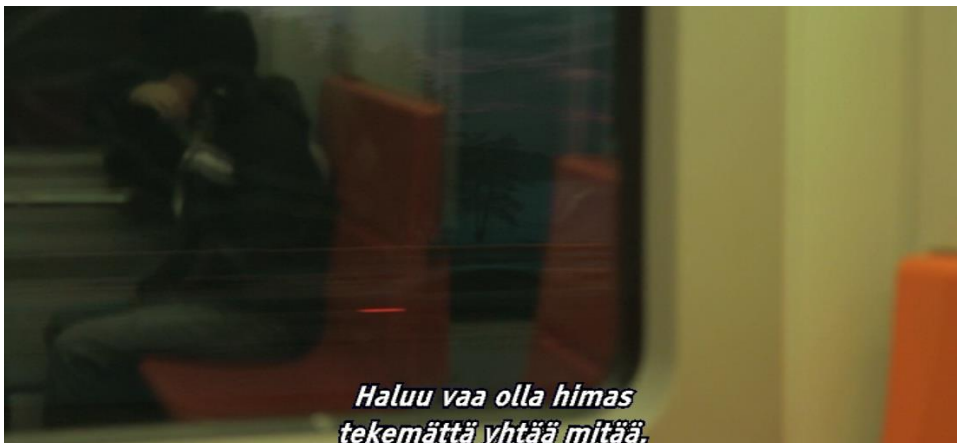
Yksi elokuvan toistuvista MATKAN lähdealuetta rakentavista visuaalisista elementeistä on punainen juna. Se erottuu harmaasta maisemasta jo värinsä puolesta. Henkilöt seuraavat katseellaan junan kulkua monessa kohtauksessa. Sommitelma on joka kerta samanlainen: punainen juna tulee esiin yhdestä reunasta ja katoaa toiseen laitaan. Toisto toimii aktivaatiokriteerinä, joka etualaistaa junan merkitystä. Tilankäyttö ja katseen suunta alleviivaavat merkitystä edelleen.



Perusmerkitykseltään juna on matkan metonymia. MATKAN lähdealueen rakennuspalikkana junalla on elokuvassa kaksi funktiota. Yhtäältä Hiltonin henkilöt katselevat sivusta, kun juna häipyy muualle, näkökentän ja kameran ulkopuolelle. Toisaalta henkilöt kuvataan toistuvasti matkustajina junassa tai metrossa. Henkilöiden omien junamatkojen päämäärää ei kuitenkaan yleensä näytetä. Tämä korostaa vaikutelmaa siitä, että henkilöt kiertävät edestakaisin samoja Itä-Helsingin reittejä. Junaan kytkeytyy siis samanaikaisesti kaksi matkan skeemaa: sivustakatsojina henkilöt seuraavat junan etenemistä uuteen määränpäähän, mutta henkilöiden omassa elämässä juna ja metro edustavat kehämäistä ajalehtimistä. Syrjäytyneiden elämä peilautuu näitä kahta samanaikaista matkanteon merkitystä vasten. Juna edustaa denotatiivisesti muutosta ja etenemistä, muttei elokuvan henkilöille, jotka ovat etenemisen sivustakatsojia.

Yhdessä elokuvan kohtauksista Toni istuu huoneessaan ja luonnehtii syrjäytymistä pysähtyneisyyden termin: *Haluu vaa olla himas tekemättä yhtää mitää*. Tonin kertojanääni jatkuu taustalla, kun kamera leikkaa kuvaan metron ikkunasta, jossa Toni näkyy heijastuksena. Repliikin merkitys liittyy kuvan merkityksiin: juna matkaa raiteilla, mutta Tonin matkan määränpäättä ei

näytetä. Kuva ja sana muodostavat jatkumon, joka alleviivaa ajelehtimisen vaikutelmaa. Nämä elementit kehystävät yhdessä MATKAN lähdealuetta.



Punaisen junan sijoittelu Hiltonin juonirakenteeseen on tietoista: juna näkyy kerran elokuvan alussa, kahdesti elokuvan keskivaiheilla ja kerran lopussa. Toisto ja sijoittelu toimivat aktivaatiokriteereinä. Selkeä metaforinen merkitsijä on etenkin elokuvan loppupuolen kohtaus, jossa päähenkilöt istuvat ulos kukkulalle kannetulla vanhalla sohvalla. He katselevat horisonttiin, kun juna kulkee jälleen näkökentän halki. Asetelma korostaa ulkoreunan ja fyysisen välimatkan vaikutelmaa: henkilöt istuvat sohvalla kuin yleisönä tarkkailemassa ohi kulkevaa junaa, jonka kyydissä he itse eivät ole.

Skeggsin (2009) mukaan eräs toiseuttamisen mekanismeista on liikkuvuuden määrittely. Yksille annetaan diskursiivisesti ja symbolisesti tilaa liikkua, kun taas toiset naulitaan paikoilleen.

Liikkumisesta tulee metaforinen sosiaalisen aseman ilmaisin: yhteiskunnan osallisilla, normatiiviseen keskustaan kuuluvilla, on mahdollisuus liikkua joustavasti tilasta ja roolista toiseen, kun toiset, ulkoreunalla olevat, pysyvät paikoillaan. Hiltonin voi nähdä ilmentävän tätä samaa toiseuttamisen mekanismia, sillä liikkumisen ja paikallaan pysymisen dynamiikka on elokuvan keskeinen teema. Tilankäytön ja narratiivisen rakenteen kautta korostuu päähenkilöiden jumiutuminen fyysisesti Hiltoniin ja Itä-Helsingin metroaseman lähelle. Kun Tonin tyttöystävä on aikeissa muuttaa toiselle paikkakunnalle ja tahtoo *edetä suhteessa*, Toni juurtuu konkreettisesti ja metaforisesti yhä tiiviimmin paikoilleen, sulkee ovet ja vetää verhot ikkunan eteen.

### 3.4.7. Kohti matkan megametaforaa

Käsittelin edellä MATKAA mikrometaforien lähdealueena. Elokuvan edetessä MATKAN lähdealue alkaa aktivoitua tiheämmin, jolloin se etualaistuu ja saa tärkeämmän roolin. Lopulta MATKA kasvaa megametaforaksi, joka rakentaa elokuvalle temaattista ykseyttä. Stockwellin (2002, 111)

mukaan megametaforan keskeisiä merkitsijöitä ovat toistuvat, tekstin avainkohdissa esiintyvät metaforat. MATKAN lähdealue on eittämättä Hiltonin vahvimmin aktivoituva metafora jo ensimmäisistä kohtauksista alkaen. Sitä aktivoidaan sekä yksittäisten moodien että laajemmin elokuvan nimimotiivin ja narratiivisen rakenteen tasolla. MATKAN lähdealue laajenee ja saa merkitystä etenkin elokuvan viimeisestä episodista ja siihen liittyvistä laululyriikoista, jotka rakentavat tarinalle sulkeuman.

Keskeisenä MATKAN megametaforan merkitsijänä toimii kerronnan perspektiivin laajeneminen. Elokuvan alussa henkilöiden puheissa korostuvat yksilölliset tunnetilat ja myös metaforien lähdealueet kytkeytyvät tunnetiloihin, kuten väsähtämiseen ja turhautumiseen. Tarinan edetessä näkökulma laajenee yksilöllisen elämänpiirin ulkopuolelle. Tämä näkyy etenkin puheen tasolla: Toni ja Janne kritisoivat suomalaisen työelämän ja tukijärjestelmän vaatimuksia, Make pohtii kuolemaa ja Hiltonin nuorten asukkaiden tulevaisuutta. Janne, joka puhuu elokuvan alkupuolella korostetun vähän, viittaa viimeisissä episodeissa ensimmäistä kertaa elämäänsä kokonaisuutena:

*Alan lähestyä kolmeekymmentä. Aina välillä mää mietin et eiks mussa oo miestä lopettaa tätä paskaa.*

Repliikin taustalla kulkee vakiintunut metafora ELÄMÄ ON MATKA: verbi *lähestyminen* metaforisoi ajan kulumisen tilassa eteneväksi prosessiksi. Toisella virkkeellä Janne viittaa elämäänsä, syrjäytymiseen ja elämänhallinnan ongelmiin. Matka etenee kohti pyöreitä ikävuosia, mutta olosuhteet ovat pysyneet muuttumattomina. *Eiks mussa oo miestä lopettaa tätä paskaa* viittaa Jannen tarinaan kokonaisuudessaan, yhtäältä elokuvassa aiemmin implikoituihin itsemurha-aikeisiin ja toisaalta epäonnistuneisiin yrityksiin päästä takasin kiinni elämän syrjään. Lausahdus tiivistää itseensä kielteiset merkitykset, joita syrjäytyminen saa pitkin elokuvaa. Repliikki peilautuu muita elokuvassa rakentuvia syrjäytymisen mikrometaforia vasten ja kuroo niitä osaksi MATKAN lähdealuetta.

Kun kerronnan perspektiivi laajenee, mikrometaforat alkavat edustaa enemmän kuin yksilöiden tarinoita (Nichols 2010). Dokumenttielokuvan retorinen ja tarinallinen funktio nousee etualalle, jolloin tunnetilametaforat kytkeytyvät osaksi elokuvan laajempaa diskursiivista kontekstia, syrjäytymistä. Tämä siirtymä toimii lähtökohtana MATKAN megametaforan rakentumiselle. Yksittäiset MATKAN lähdealueen merkitsijät limittyvät toisiinsa.

Suoraviivaisimpana MATKAN megametaforan merkitsijänä toimii aivan elokuvan lopussa kuultava laulu, jonka lyriikat sitovat yhteen elokuvan keskeisiä mikrometaforia. Laulu etualaistuu elokuvan muuten niukassa äänimaailmassa. Myös sen sijoittelu tulkinnallisesti tärkeään kohtaan, elokuvan loppuun, toimii aktivaatiokriteerinä.

*Verenhimoiset hirviöt kannoillani.*

*Liian pitkä matka perille.*

*Mä en tahdo enää juosta ja vilkuilla taakseni.*

*Pitelisit mua hetken, laulaisit laulun.*

*Mä en jaksa enää nousta putoamaan takaisin.*

*Rakensimme talon joen rantaan*

*siellä elimme onnellisina ja täytyimme rakkaudesta.*

*Oli ruoho vihreää eikä satu ollut pimeää.*

*Upotimme varpaat hiekkaan joen rannalla.*

*Täytyy suojata silmät*

*mua häikäisee niin...*

Lyriikoiden taustalla kulkee jälleen metafora ELÄMÄ ON MATKA. Juokseminen, nouseminen ja putoaminen pohjaavat MATKAN lähdealueeseen, jota säe *verenhimoiset hirviöt kannoillani* rikastaa pakomatkan merkityksillä. *Nousta/putoamaan takaisin* viittaa kehämäiseen etenemiseen, joka päättyy aina samaan pisteeseen. Samanaikaisesti laulussa aktivoituvat useat elokuvassa aiemmin esiintyvät mikrometaforat. Lyriikat piirtävät matkan skeeman, jossa päämäärä näyttää olevan tavoittamattomissa; tällöin FYYSISEN VÄLIMATKAN lähdealue aktivoituu. Säkeet *Täytyy suojata silmät/mua häikäisee niin* puolestaan etualaistavat NÄKÖALATTOMUUDEN lähdealueen: pimeys viittaa näköalattomuuteen, häikäisevä valo matkan lopussa siintävään määränpäähän. Laulun kautta mikrometaforat niveltyvät osaksi laajempaa matkan skeemaa.

Laulun taustalla näytetään välähdyksiä päähenkilöistä: Mira syöttää lastaan, Toni haluaa tyttöystävänsä. Nopeat leikkaukset henkilöstä toiseen sitovat henkilöiden tarinat ja samalla mikrometaforat temaattisesti yhteen. Laulun ja leikkausten samanaikaisuus kutsuu lukemaan Hiltonin päähenkilöiden tarinaa matkan skeeman lävitse. Efekti toimii samaan tapaan kuin kerronnan perspektiivin laajeneminen: yksilöt häviävät ja alkavat edustaa enemmän kuin itseään.

Matkan skeemaan kuuluu rakenteellisesti ajatus etenemisestä. Elokvakerronnassa matkan lähdealuetta rakennetaankin usein narratiivin tasolla (Comanducci 2010, 30). Ymmärrys narratiivista pitää sisällään ajatuksen henkilöiden tai olosuhteiden etenemisestä ja kehittymisestä. Kun elokuva käy tätä koodia vastaan ja kuvaa pikemminkin pysähtyneisyyttä ja päämäärätöntä ajelehtimista, matkan skeema saa uutta merkitystä: elämä ymmärretään etenemisen peilikuvana, pysähtyneisyytenä ja ajelehtimisena.

Hiltonin loppupuolella juonitason kehityskulut kuroutuvat umpeen, Maken syövän etenemiseen ja Miran lapsen syntymään. Samalla vihjataan olosuhteiden muuttumisesta, matkan etenemisestä: Make puhuu kuolemasta, Mira valmistelee muuttoa lapsen kanssa, Janne pesee raivokkaasti likaisen hellan ja asuntonsa seiniä. Kaikki kehityslinjat jätetään auki. Katsojalle ei selviä, muuttuuko henkilöiden elämä vai säilyvätkö olosuhteet ennallaan. Teematasolla selkein sulkeuma on yhteisön ja sukupolven jatkuvuus: Make tekee kuolemaa, Mira saa lapsen. Jatkuvuus rakentaa osaltaan kehämäistä vaikutelmaa. Kehämäisyyttä ja syrjäytymisen periytyvyyttä implikoi myös yksi elokuvan viimeisistä kohtauksista, jossa sosiaalityöntekijät uhkaavat ottaa Miran lapsen huostaan.

Viimeisessä episodissa Mira seisoo lastenvaunujen kanssa metroaseman lasitunnelissa. Toisto toimii metaforisena merkitsijänä: paikka on sama kuin elokuvan alussa, kohtauksessa, jossa Mira puhuu ”harmaan näkemisestä”. Samankaltaisuutta rakentavat lisäksi katseen suunta, sommittelu ja sijoittelu. Myös vuosi on näyttänyt kulkevan kehän: maisema on jälleen keväisen loskainen ja harmaa. Saman tilan toistaminen narratiivin alussa ja lopussa rakentaa mielikuvan pysähtyneisyydestä (Coëgnarts & Kravanja 2012, 95).



Kehämäisyyttä korostaa verbaalinen moodi. Kun Mira käy elokuvan loppupuolella sosiaalityöntekijän luona suunnittelemassa tulevaisuuttaan, hän toteaa tahtovansa muuttaa ”mahdollisimman lähelle Itä-Helsingin metroasemaa”. Kohtaus päättyy tähän repliikkiin. Repliikki

on elokuvan ainoa, jossa metroasema, yksi Hiltonin keskeisistä miljöistä, artikuloidaan ääneen. Nuorisosäätiön asuintalon tapaan metroasema sulkee konkreettisesti ja temaattisesti sisäänsä päähenkilöiden elämänpiirin. Tunnelissa seisova Mira ja tämän repliikki rakentavat sulkeuman: aika kuluu ja elämäntilanteet muuttuvat, mutta sijainti metroaseman lähellä pysyy.

MATKAN lähdealuetta seuraa pitkin elokuvaa kielteinen arvolataus, jota tunnetilametaforat konkretisoivat. Syrjäytyminen ”tuntuu” päämäärättömältä ajelehtimiselta, paikallaan junnaamiselta, harmaudelta. Elokuvan lopun laululyriikat ja visuaaliset elementit tuovat kuitenkin MATKAN lähdealueeseen uutta, myönteisempää arvosisältöä. Elokuva päättyy lähikuvaan Miran kasvoista, kun tämä katsoo ulos tunnelin lasiseinän läpi ja hymyilee. Asetelma on jälleen samankaltainen kuin Miran esittelykohtauksessa, jossa tämä kertoo näkevänsä harmaata. Vain ilme on eri. Visuaalinen toisto toimii merkitsijänä, joka etualaistaa hymyn merkitystä ja kutsuu lukemaan kohtaukset rinnakkain: harmauden näkeminen on vaihtunut hymyksi.

Muutoksesta vihjaavat myös hymyn taustalla samanaikaisesti kuuluvat laulun säkeet: *Rakensimme talon joen rantaan/Siellä elimme onnellisina/ja täytyimme rakkaudesta*. Kamera leikkaa Miran hymystä mustaan taustaan, johon elokuvan nimi ilmestyy kirjain kerrallaan yhtä aikaa säkeiden kanssa: *Oli ruoho vihreää/eikä satu ollut pimeää*. Satu toimii tässä kontekstissa elämän lähdealueena. Kytkös elokuvan nimeen kutsuu lukemaan elokuvan narratiivia ja henkilöiden elämää sadun merkitysten läpi. Säkeet viittaavat perille pääsyyn, olosuhteiden paranemiseen. Yhdessä Miran hymyn kanssa ne voi tulkita hienovaraiseksi vihjeeksi muutoksesta, näköalattomuuden väistymisestä.



Kehämäisyyttä rakentavat elementit ovat siis samanaikaisesti läsnä muutoksesta vihjaavien elementtien kanssa. Tämä temaattinen avoimuus rakentaa jännitteen pysyvyyden ja väliaikaisuuden,

perille pääsemisen ja ajelehtimisen välille. Elokuvan loppu alleviivaa samaa vastakkainasettelua, joka rakentuu elokuvan nimimotiivin ironian varaan: hotelli edustaa lähtökohtaisesti välipysäkkiä, mutta elokuvan henkilöiden elämässä siitä on tullut oman denotaationsa vastakohta, ajelehtimisen ja paikalleen jämähtämisen tila. Sama jännite on läsnä myös mikrometaforissa läpi elokuvan: ajelehtiminen vastaan junnaaminen, etäisyys vastaan suljettu tila. Nämä merkityksiltään vastakkaiset, mutta kuitenkin toisiinsa läheisesti kytkeytyvät metaforaparit tekevät elokuvasta ja sen loppuratkaisusta ambivalentin (Kimmel 2005, 209).

MATKASTA tulee elokuvan megametafora, temaattinen ydin, joka niveltyy SYRJÄYTYMISEN kohdealueeseen. Tähän megametaforaan kytkeytyvät edelleen ulkoreunan, fyysisen välimatkan, suljetun tilan, välitilan ja näköalattomuuden merkitykset. Ne ovat osittain ristiriidassa perinteisen matkan skeeman kanssa. Toisin kuin konventionaalisella matkalla, Hiltonin päähenkilöiden matkalla ei ole selkeää alku- ja loppupistettä eikä heidän elämässään tapahdu selkeää kehitystä ja eteenpäin pyrkimistä. Temaattisesti avoin loppu piirtää siis MATKAN megametaforan mustavalkoisia jaotteluita pakenevaksi. Ambivalenssi, jolla henkilöitä ja syrjäytymistä kuvataan pitkin elokuvaa, on läsnä myös elokuvan lopussa. Matka ei syrjäytyneiden elämässä tarkoita pääsyä takaisin yhteiskunnan keskusta, mutta ei myöskään yksiselitteisesti paikoilleen jämähtämistä. Henkilöt ovat elokuvan lopussa yhä välitilassa, ulkoreunalla, matkan päässä – ja samaan aikaan perillä. Vaikka henkilöt elävät heterotopiassa, pitkin elokuvaa korostuu yhteisöllisyys ja sen jatkuvuus, jota Maken kuolema ja Miran lapsen syntymä implikoivat.

Vakiintuneetkin megametaforat voivat ”syntyä uudelleen”, kun ne ammentavat eri mikrometaforilta erilaisissa teksteissä ja diskursiivisissa ympäristöissä (Browse 2013, 51–52). MATKAN megametafora on elokuvakerronnassa vakiintunut, mutta Hiltonissa tämä megametafora rakentuu osittain peilikuvana perinteistä matkan skeemaa vastaan, toimimalla katsojan odostusten vastaisesti. MATKAN megametafora neuvottelee perinteisten matkan merkitysten – eteenpäin pyrkimisen, kehittymisen, perille pääsemisen – kanssa. Se kieltäytyy asettumasta yhteenkään tarkkarajaiseen lokeroon, kuten syrjäytymisen määritelmätkin. MATKAN megametafora toimii kommunikaation resurssina, joka kytkeytyy dokumenttielokuvan retoriseen funktioon. Hiltonia voi pitää kommenttina sekä perinteistä matkan skeemaa että eksklusiivista syrjäytymiskäsitystä kohtaan, vakiintuneiden syrjäytymisen määritelmien haastajana.

### 3.5. Yhteenveto

Esitin tutkimusaineistolleni kaksi kysymystä:

- a. Millaisia syrjäytymisen mikrometaforia elokuvassa *Hilton! Täällä ollaan elämä* rakentuu?
- b. Muodostuuko elokuvan edetessä megametaforaa, jota ei voida palauttaa yksittäisiin mikrometaforiin?

Olen luokitellut Hiltonissa rakentuvien syrjäytymisen mikrometaforien lähdealueet kuuden otsikon alle: SULJETUN TILAN, ULKOREUNAN, FYYSISEN VÄLIMATKAN, VÄLITILAN, NÄKÖALATTOMUUDEN ja MATKAN. Nämä lähdealueet muodostavat keskeiset syrjäytymisen mikrometaforat, joita aktivoidaan sekä visuaalisessa että auditiivisessä moodissa. VÄLITILAN yhteydessä käsitteelin erillään laitoksen (heterotopian) ja harmauden merkityksiä. Hiltonissa valtaosa mikrometaforista edustaa epäpuhtaan multimodaalisen metaforan tyyppiä eli lähde ja kohde ovat läsnä eriaikaisesti. SYRJÄYTYMISEN kohdealue on muutamaa repliikkiä lukuunottamatta läsnä vain elokuvan aihepiirissä, laajemmassa diskursiivisessa kontekstissa.

Hiltonin keskeiset mikrometaforat ovat vakiintuneita tilallisia metaforia. Valtaosa niistä pohjaa yleisemmän tason metaforaan YHTEISKUNNALLINEN ASEMA SIJAITSEE KOLMIULOTTEISESSA TILASSA. On siis luontevaa, että mikrometaforien lähdealueet limittyvät toisiinsa ja niillä on yhteisiä piirteitä. Arkikielessäkin syrjäytymiseen liitetään usein sekä ulkoreunan, suljetun tilan, fyysisen välimatkan, välitilan, matkan että näköalattomuuden merkityksiä. Lähdealueilla on kuitenkin kaikilla erilaisia rakenteellisia ominaisuuksia ja arvokytöksiä. Esimerkiksi ULKOREUNAN lähdealue hahmottaa syrjäytyneen aseman joko-tai – vaihtoehtojen kautta: syrjäytynyt on joko sisä tai –ulkopuolella. FYYSINEN VÄLIMATKA taas on joustavampi tapa hahmottaa sosiaalista asemaa. VÄLITILA sen sijaan pitää yhtä aikaa sisällään sekä ulkoreunan, fyysisen välimatkan että suljetun tilan merkityksiä. VÄLITILAN lähdealueeseen tiivistyy syrjäytymisen relationaalisuus, jota myös elokuvan loppu alleviivaa. Syrjäytyneet ovat yhtä aikaa sekä sisällä että ulkona, osallisia että osattomia.

Lähdealueiden ominaisuudet tiivistyvät hotellin, junan ja vankilan kaltaisiin skeemoihin, jotka ovat samalla elokuvan keskeisiä motiiveja. Näiden skeemojen tietyt ominaisuudet etualaistuvat eri elokuvan hetkinä: esimerkiksi Nuorisosäätiön asuintalon vertaaminen *koirankoppiin* tuottaa erilaista



merkitystä syrjäytymiselle kuin sen mieltäminen *avovankilaksi*. Kummankin vertauksen voi silti nähdä ilmentävän SULJETUN TILAN lähdealuetta. Tämä havainto tukee hypoteesia siitä, että metaforien lähdealueet, kuten MATKA ja SULJETTU TILA – tai HOTELLI ja VANKILA – ovat dynaamisia ja mutkikkaita kategorioita, eivät staattisia käsitteitä. Ne pitävät sisällään monia eri ominaisuuksia, jotka etualaistuvat eri aikoina elokuvassa.

Tilalliset mikrometaforat ovat luonnollistuneita ja huomaamattomia. Tällöin muiden moodien, kuten puheen ja musiikin, funktiona on etualaistaa huomaamattomia elokuvallisia keinoja ja tehdä niistä näkyviä. Hiltonissa monet yksittäiset repliikit ja laululyriikat etualaistuvat ja toimivat metaforien merkitsijöinä. Ne kehystävät ja rajaavat muiden moodien, etenkin näyttämöllepanon merkityksiä. Tämä havainto tukee María Ortizin (2014) näkemystä siitä, että näyttämöllepanon funktio on konkretisoida abstrakteja kohdealueita, kuten sosiaalisia suhteita ja tunnetiloja. Verbaalisen moodin kautta esimerkiksi Hiltonin harmaa sävy maailma, suljetut huoneet, pitkät still-kohtaukset ja elekieli nousevat metonymiselta metaforiselle tasolle.

Elokuvan alkupuolella mikrometaforien lähdealueet kytkeytyvät päähenkilöiden tunnetiloihin. Tarinan edetessä kerronnan perspektiivi laajenee, jolloin tunnetilametaforat kytkeytyvät laajempiin skeemoihin, elämään ja syrjäytymiseen. Esimerkiksi HARMAUS ja NÄKÖALATTOMUUS nousevat yleisemmälle tasolle, tunnetilametaforista syrjäytymisen metaforiksi. Tämä siirtymä on lähtökohta MATKAN megametaforan rakentumiselle, sillä se niveltää päähenkilöiden tarinat teematasolla yhteen ja kutsuu lukemaan elokuvaa sosiaalisena puheenvuorona.

MATKAN lähdealue toimii elokuvan ”pohjavirtauksena”: Se aktivoituu pitkin elokuvaa nimimotiivin, narratiivisen rakenteen, laululyriikoiden ja punaisen junan kaltaisten visuaalisten elementtien kautta. Kerronnan perspektiivin laajeneminen ja elokuvan lopussa kuultavat laululyriikat toimivat megametaforan merkitsijöinä. MATKA kasvaa megametaforaksi, joka sulkee sisäänsä elokuvan mikrometaforat ja ammentaa niiltä merkitystä. Temaattisesti avoin loppu pitää samanaikaisesti sisällään vihjeitä sekä paikalleen jämähtämisestä että olosuhteiden muuttumisesta. Tämä pysyvyyden ja väliaikaisuuden välinen jännite piirtää MATKAN megametaforan ambivalentiksi, tarkkoja määritelmiä pakenevaksi. Hiltonissa rakentuva matkan megametafora ei pohjaa perinteiseen matkan skeemaan, jossa on selkeä alku- ja loppupiste. Ambivalenssin voi nähdä kommenttina perinteisiä syrjäytymisen määritelmiä ja ulossulkevia rajoja kohtaan. MATKAN megametafora kieltäytyy asettumasta tarkkarajaiseen lokeroon, kuten Hiltonin päähenkilötkin.

#### 4. Tulokset ja pohdintaa

Werth (1994, 89) kutsuu megametaforaa tekstin pohjavirtaukseksi. Määritelmä on varsin laaja, eikä ole itsestäänselvää, miten megametafora eroaa esimerkiksi laajennetusta metaforasta (Kövecses 2002) ja allegoriasta. Megametaforan käsite vaatii vielä tarkempaa systematisointia. Pidän sitä kuitenkin hedelmällisenä työkaluna, jonka avulla voidaan tutkia metaforia diskursseissa ja yksittäisten metaforien välisiä suhteita. Ajattelen, että megametafora ei paikannu puhtaasti vain tekstiin, genrekontekstiin, ohjaajan valintoihin tai katsojaan, vaan se on näiden välisen vuorovaikutuksen tulos, diskursiivinen.

Esitän tutkielmani varrella useita taustaoletuksia, joiden varaan perustan MATKAN megametaforan. Tällainen on esimerkiksi oletus siitä, että jopa Hiltonin kaltainen episodimainen dokumenttielokuva pyrkii temaattiseen ykseyteen. Oletan siis, että katsojan tulkintaprosessia ohjaa halu koherenttiin kokonaiskuvaan ja pyrkimys ymmärtää elokuvan temaattinen ydin. Elokuva on kokonaisvaltainen katselukokemus, ei rykelmä satunnaisia fragmentteja. Tästä syystä on perusteltua esittää, että metaforiakaan ei tulkita toisistaan irrallaan, vaan ne nivELYTÄVÄT yhteen. Hiltonin temaattinen rakenne on sekä retorinen että tarinallinen. MATKAN lähdealue rakentuu tarinan edetessä ja asettuu palvelemaan narratiivin kehittymisen ohella sosiaalisen puheenvuoron funktiota. MATKAN megametafora toimii kommunikaation välineenä haastamalla perinteisiä syrjäytymisen puhetapoja.

Olen niputtanut kaikki Hiltonissa esiintyvät syrjäytymisen mikrometaforat MATKAN megametaforan alle. Toisenlainenkin lähestymistapa olisi mahdollinen; jotkut tutkijat ovat löytäneet yksittäisistä teksteistä useita rinnakkaisia megametaforia (Kimmel 2005; Montoro 2010). Hiltonissa tällainen voisi olla esimerkiksi LAITOKSEN tai VANKILAN megametafora, sillä kumpaakin aktivoidaan teematasolla pitkin elokuvaa. Näen kuitenkin, että laitoksen ja vankilan merkitykset rakentuvat Hiltonissa juuri hotellikonnotaation varaan, ironian kautta. Ne myös palautuvat viime kädessä matkan skeemaan. Siksi on perusteltua mieltää matka laajimmaksi viitekehykseksi, jolle mikrometaforat ovat alisteisia.

Kiinnostavaa on, että elokuvan yksittäinen hetki voi tuottaa merkitystä useille eri lähdealueille, jotka etualaistuvat eri aikoina tarinan varrella. Nähdäkseni havainto vahvistaa hypoteesia siitä, että metaforat ovat dynaamisia: ne nivELYTÄVÄT tekstin edetessä yhteen, kerrostuvat ja keskustelevat. Metaforien rajat eivät siis ole yksiselitteiset. Yksittäisiin kielikuviin keskittyvässä metafora-

analyysissa on rajoituksensa, sillä se ei pääse kiinni narratiivin edetessä muodostuviin epäpuhtaisiin, multimodaalisiin metaforiin. Toisaalta multimodaalisen metafora-analyysin vaarana on liika väljyys, Baconin (2000, 11) sanoin ”lepu hermeneutiikka”.

Toinen taustaoletukseni on, että metaforien kohdealue, SYRJÄYTYMINEN, on läsnä myös silloin, kun sitä ei artikuloida tekstissä. Tällöin vaarana on, että metafora menettää analyttisen voimansa ja kaikki alkaa näyttäytyä metaforana. Nicholsin (2010) mukaan havainnoivassa dokumenttielokuvassa metaforat kuvaavat usein pikemminkin tunnetiloja kuin laajoja, syrjäytymisen kaltaisia todellisuuden ilmiöitä. Esitän kuitenkin pitkin analyysia, että tunnetilametaforat ja syrjäytymisen metaforat eivät sulje toisiaan pois. Näin ollen esimerkiksi Miran repliikki ”mä näen pelkkää harmaata” tuottaa yhtä aikaa merkitystä sekä Miran masentuneelle tunnetilalle että syrjäytymiselle. Tällainen tulkinta painottaa paljon tekstin ulkopuolista yhteiskunnallista kontekstia ja ymmärrystä, ”sosiaalista kognitiota” (Browse 2013, 70).

Hiltonissa metaforat rakentuvat usein tekstin pintatasoa pakenevalla tavalla, esimerkiksi ironian kautta. Ironia on Hiltonissa aina nimimotiivia myöten keskeinen elementti, joka rikastaa metaforien merkityksiä: esimerkiksi hotelli, johon denotatiivisesti liitetään loman ja väliaikaisuuden kaltaisia ominaisuuksia, saa Hiltonissa vastakkaisia, pysyvyyden ja paikalleen jämähtämisen merkityksiä. Ironian ymmärtäminen vaatii diskursiivista, kontekstuaalista luentaa. Tekstin pintatasoa pakenee myös tapa, jolla Hiltonin päähenkilöiden elämää peilataan yhteiskunnan osallisia vasten: kun läheiset ja sosiaalityöntekijät patistavat syrjäytyneitä etenemään elämässä, päähenkilöt juurtuvat yhä tiukemmin Hiltoniin ja nykyiseen elämäntilanteeseensa.

Pitkin analyysia olen päätenyt tulokseen siitä, että verbaalinen moodi kehystää ja etualaistaa nonverbaalisten moodien merkitystä ja nostaa niitä metonymiselta metaforiselle tasolle. Esimerkiksi suljetut huoneet ja harmaa värimaailma saavat metaforista merkitystä, kun niitä kehystetään puheessa. Oletus ei ole ongelmaton, sillä se nostaa verbaalisen kielen avainasemaan metaforien tulkintaprosessissa. On tärkeää kysyä, onko kysymys lopulta pikemminkin vain siitä, että olemassa olevat työkalut soveltuvat paremmin lingvistisen metaforan analyysiin. Samankaltainen paradoksi liittyy siihen, että akateemista tutkimusta varten kaikki moodit joudutaan kääntämään kirjoitetulle kielelle ja siksi jossain määrin tasapäistämään. Kääntäminen tavoittaa vain osan moodien merkityksistä.

Moodien välinen yhteismitattomuus on tutkielmani tärkeä lähtökohta. Tämän tutkielman rajoissa olen kuitenkin kyennyt pureutumaan eri moodien kielioppeihin vain pintaraapaisun verran. Tilankäytöllä ja elekielellä näyttäisi olevan keskeinen rooli syrjäytymisen metaforien rakentumisessa, mutta ne eivät rakenna metaforaa samalla tavalla kuin verbaalinen kieli. On siis ongelmallista, jos multimodaalista analyysia tehdään ainoastaan lingvistiikan työkaluilla. Parhaimmillaan multimodaalinen metafora-analyysi lisää ymmärrystä siitä, miten eri moodit, myös elekielen, värisävyjen ja tilankäytön kaltaiset alamoodit, toimivat yhdessä ja erikseen ja osallistuvat syrjäytymisen diskurssien rakentamiseen.

Suomalaisen syrjäytymiskeskustelun vaiheet ovat aina vuorollaan muokanneet kuvaa syrjäytymisestä ja syrjäytyneistä. Viime vuosina keskustelun painopiste on liikkunut ulkoreunan tematiikasta erilaisiin välitiloihin ja siteiden heikkenemiseen, syrjäytymisen prosessuaaliseen luonteeseen (Sandberg 2008; 2011). Tämän tutkielman rajoissa en ole kytenyt Hiltonia kovin syvällisesti suomalaiseen syrjäytymiskeskusteluun. Olisi kiinnostavaa tutkia, millaisia syrjäytymisen mikro- ja megametaforia rakentuu esimerkiksi suomalaisessa journalismissa pidemmällä aikavälillä. Onko löydettävissä yhtenäisiä, suuria tarinalinjoja ja megametaforia? Tukevatko nämä megametaforat hegemonisia syrjäytymisen määritelmiä vai haastavatko ne niitä, kuten Hilton?

Skeggsin (2014, 34, 167) mukaan luokka-analyysin on pyrittävä tavoittamaan rajojen häilyvyys ja identiteettien moninaisuus, ei lyömään lukkoon valmiita kategorioita, jotta luokista tulisi mitattavia ja helposti hahmotettavia. Tässä mielessä kaikkeen syrjäytymistutkimukseen liittyy aina paradoksi, sillä syrjäytymisestä puhuminen vaatii aina rajojen piirtämistä syrjäytyneiden ja ”meidän” välille. VÄLITILAN kaltaiset lähdealueet ovat kuitenkin selvärajaisuuden ja mitattavuuden vastakohtia: ne kyseenalaistavat eksklusiivisen syrjäytymiskäsityksen piirtämiä rajoja. Kuten Helne (2002, 185) esittää, rajat ovat suhteellisia ja ne piirretään aina diskursiivisesti uudelleen.

Hiltonissa ULKOREUNAN ja SULJETUN TILAN kaltaiset lähdealueet ja välitiloja ja ajelehtimista kuvaavat ambivalentit lähdealueet vuorovaikuttavat. Ne toimivat kommenttina eksklusiivista syrjäytymiskäsitystä vastaan ja samalla osoittavat rajojen relationaalisuuden: yhteiskunnan keskustan näkökulmasta Hiltonin asukkaat ovat ulkoreunalla, mutta päähenkilöiden näkökulmasta he ovat myös useiden ryhmien välissä ja oman viiteryhmänsä sisällä. Elokuvan nimi *HILTON!* *Täällä ollaan elämä* ei merkitse ainoastaan toivottomuutta ja unelmien menettämistä, vaan se on

myös haaste. Se vihjaa, että matkan määränpää, yhteisö ja merkityksellinen elämä voivat löytyä myös normittavien rajojen ulkopuolelta – tai pikemminkin niiden välistä.

## Lähteet

### 1.1. Kirjat

Aaltonen, Anne (2013) Kuvakirja multimodaalisena lähdetekstinä. Lähdetekstin multimodaalisuuden synnyttämät uudet merkitykset Beatrix Potterin The Tale of Peter Rabbit –teoksen suomennoksissa. Tampere: Tampereen yliopisto.

Aaltonen, Jouko (2006) Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like.

Bacon, Henry (2000) Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Barcelona, Antonio (2003) Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective. Berliini: Walter de Gruyter.

Barnouw, Erik (1993) A History of the Non-fiction Film. Oxford: Oxford University Press.

Black, Max (1962) Models and Metaphors. Lontoo: Cornell University Press.

Browse, Sam (2013) (Mega-)metaphor in the Text Worlds of Economic Crisis: Towards a Situated View of Metaphor in Discourse. <http://etheses.whiterose.ac.uk/4745/1/E-THESIS%2C%20SAM%20BROWSE.pdf>. Viitattu 13.5.2016.

Carroll, Noël (1996) Theorizing the Moving Image. Cambridge: Cambridge University Press.

Charteris-Black, Jonathan (2004) Corpus Approaches to Critical Metaphor Analysis. New York: Palgrave Macmillan.

Clarke, David, Crawford Pfannhauser, Valerie & Doel, Marcus (2009) Moving Pictures/Stopping Places: Hotels and Motels on Film. Lanham: Lexington Books.

Corner, John (2008) Documentary Studies. Dimensions of Transition and Continuity. Teoksessa Thomas Austin & Wilma de Jong (toim.) Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices. Maidenhead: Open University Press, 13–28.

Davidson, Paul (2010) Metaphor in Contemporary British Social-Policy. A Cognitive Critical Study Of Governmental Discourses On Social Exclusion. <https://bradscholars.brad.ac.uk/bitstream/handle/10454/5348/P.%20A.%20Davidson.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Viitattu 3.5.2016.

Deignan, Alice (2010) The Cognitive View of Metaphor: Conceptual Metaphor Theory. Teoksessa Lynne Cameron & Robert Maslen (toim.) Metaphor Analysis: Research Practice in Applied Linguistics, Social Sciences and the Humanities. London: Equinox Publishing, 44–56.

Eggertsson, Gunnar Theodór & Forceville, Charles (2009) Multimodal Expressions of the HUMAN VICTIM IS ANIMAL Metaphor in Horror Films. Teoksessa Charles Forceville & Eduardo Urios-Aparisi (toim.) Applications of Cognitive Linguistics. Multimodal Metaphor. Berliini: Mouton de Gruyter, 429–449.

Eskonen, Hanna (2006) Todellista elokuvaa. Dokumenttielokuvan elokuvallistuminen ja *Melancholian kolme huonetta*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Fahlenbrach, Katrin (2015) Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches. New York: Routledge.

Fairclough, Norman (2000) New Labour, New Language? Lontoo: Routledge.

Forceville, Charles & Urios-Aparisi, Eduardo (2009) Applications of Cognitive Linguistics. Multimodal Metaphor. Berliini: Mouton de Gruyter.

Forceville, Charles (2009) Non-verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework: Agendas for Research. Teoksessa Charles Forceville & Eduardo Urios-Aparisi (toim.) Applications of Cognitive Linguistics. Multimodal Metaphor. Berliini: Mouton de Gruyter, 19–42.

Forceville, Charles (2009) The Role of Non-verbal Sound and Music in Multimodal Metaphor. Teoksessa Charles Forceville & Eduardo Urios-Aparisi (toim.) Applications of Cognitive Linguistics. Multimodal Metaphor. Berliini: Mouton de Gruyter, 383–400.

Foucault, Michel (1984) Of Other Spaces, Heterotopias. Architecture, Mouvement, Continuité 5(1984), 46–49.

Gavins, Joanna (2007) Text World Theory: An Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Goatly, Andrew (2007) Washing the Brain. Metaphor and Hidden Ideology. Amsterdam: John Benjamins.

Grady, Joseph, Oakley, Todd & Coulson, Seana (1999) Blending and Metaphor. Teoksessa Raymond Gibbs & Gerard Steen (toim.) Metaphor in Cognitive Linguistics. Selected Papers from the 5<sup>th</sup> International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, 1997. Amsterdam: John Benjamins, 101–124.

Grady, Joseph (2004) Primary Metaphors as Inputs to Conceptual Integration. Journal of Pragmatics 37:10, 1595–1614.

Hallet, Wolfgang (2009) The Multimodal Novel: The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration. Teoksessa Sandra Heinen & Roy Sommer (toim.) Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research. Berlin: Walter de Gruyter, 129–153.

Hellstén, Iina (2002) Metaforan politiikkaa. Bioteknologia- ja biodiversiteettikeskustelua mediassa. Tampere: Tampereen Yliopistopaino.

Helne, Tuula (2002) Syrjäytymisen yhteiskunta. Stakes tutkimuksia 123. Helsinki: Stakes.

Helne, Tuula (2004) Syrjäytymisen solmut – eli miksi syrjäytymisestä puhuminen on niin hankalaa? Teoksessa Tuula Helne, Sakari Hänninen & Jouko Karjalainen (toim.) Seis yhteiskunta, tahdon sisään! Jyväskylä: Kopijyvä, 23–53.

Herkman, Juha & Vainikka, Eliisa (2012) Lukemisen tavat. Lukeminen sosiaalisen median aikakaudella. Tampere: Tampereen yliopistopaino.

Hurme, Kati (2007) Uusi työväenluokka? Identiteetin ja toiseuden representaatiot vuosituhannen vaihteen kotimaisissa dokumenttielokuvissa Työväenluokka ja Joutilaat. Tampere: Tampereen yliopisto.

Iedema, Rick (2001) Analysing Film and Television. A Social Semiotic Account of Hospital: An Unhealthy Business. Teoksessa Theo van Leeuwen & Carey Jewitt (toim.) Handbook of Visual Analysis. London: Sage, 183–204.

Jewitt, Carey (2009) The Routledge Handbook of Multimodal Analysis. Lontoo: Routledge.

Koller, Veronika (2004) Metaphor and Gender in Business Media Discourse: A Critical Cognitive Study. Basingstoke: Palgrave.

Kress, Gunther & Leeuwen, Theo van (1996) Reading Images. The Grammar of Visual Design. Lontoo: Routledge.

Kress, Gunther & Leeuwen, Theo van (2001) Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication. London: Arnolds.

Kress, Gunther (2003) Literacy in the New Media Age. New York: Routledge.

Kövecses, Zoltán (2002) Metaphor. A Practical Introduction. Oxford: Oxford University Press.

Laine, Ville (2013) Syrjäytyminen-lekseemin diskursiivisesti rakentuneet merkitykset Helsingin Sanomissa. Tampere: Tampereen yliopisto.

Lakoff, George & Johnson, Mark (1980) Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, George (2008) The Neural Theory of Metaphor. Teoksessa Raymond Gibbs (toim.) The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought. New York: Cambridge University Press, 17–38.

Leeds-Hurwitz, Wendy (2009) Social Construction of Reality. Teoksessa Stephen Littlejohn & Karen Foss (toim.) Encyclopedia of Communication Theory. Thousand Oaks: SAGE Publications, 892–895.

Leeuwen, Theo van (2005) Introducing Social Semiotics. Lontoo: Routledge.

Lehtonen, Mikko (2012) Media: One or Many? Teoksessa Juha Herkman, Taisto Hujanen & Paavo Oinonen (toim.) Intermediality and Media Change. Tampere: Tampereen Yliopistopaino, 31–44.



- Lehtonen, Tommi (2007) Suomalaiset antisankarit. Suomalaisuusdiskurssi kolmessa 1980-luvun elokuvassa. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Lemke, Jay (1998) Multiplying Meaning: Visual and Verbal Semiotics in Scientific Text. Teoksessa J.R. Martin & Robert Veel (toim.) *Reading Science. Critical and Functional Perspectives on Discourses of Science*. Lontoo: Routledge, 87–113.
- Levitas, Ruth (1998) *The Inclusive Society? Social Exclusion and New Labour*. Lontoo: Macmillan.
- Lämsä, Anna-Liisa (2009) Tuhat tarinaa lasten ja nuorten syrjäytymisestä. Lasten ja nuorten syrjäytyminen sosiaalihuollon asiakirjojen valossa. Oulu: Oulu University Press.
- Martinec, Radan (2000) Construction of Identity in Michael Jackson's 'Jam'. *Social Semiotics* 10:3, 313–329.
- Mikkonen, Kai (2005) Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä. Helsinki: Gaudeamus.
- Moder, Carol (2012) Two Puzzle Pieces. Fitting Discourse Context and Constructions into Cognitive Metaphor Theory. Teoksessa Barbara Dancygier, José Sanders & Lieven Vandelanotte (toim.) *Textual Choices in Discourse: A View from Cognitive Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins, 157–183.
- Montoro, Rocio (2010) A Multimodal Approach to Mind Style: Semiotic Metaphor vs. Multimodal Conceptual Metaphor. Teoksessa Ruth Page (toim.) *New Perspectives on Narrative and Multimodality*. New York: Routledge.
- Musolff, Andreas & Zinken, Jörg (2009) *Metaphor and Discourse*. Basinstoke: Palgrave Macmillan.
- Müller, Cornelia (2008) *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. A Dynamic View*. Chicago: University of Chicago press.
- Nichols, Bill (2010) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nyyssölä, Kari & Pajala, Sasu (1999) Nuorten työura. Koulutuksesta työelämään siirtyminen ja huono-osaisuus. Helsinki: Gaudeamus.
- Nyyssönen, Toivo (2010) "Syrjäytymisen vaara on suuri." Diskurssianalyttinen tutkielma Helsingin Sanomien nuorten syrjäytymispuheesta vuosina 1994–1995 ja 2004–2005. Jyväskylän yliopisto.
- O'Halloran, Kay (2004) *Multimodal Discourse Analysis. Systemic Functional Perspectives*. Lontoo: Continuum International Publishing.
- Ortony, Andrew (1993) *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Oyen, Else (1997) The Contradictory Concepts of Social Exclusion and Social Inclusion. Teoksessa Charles Core & Jose B. Figueredo (toim.) Social Exclusion and Anti-Poverty Policy. Geneve: International Institute of Labour Studies, 63–66.
- Panther, Klaus-Uwe & Radden, Günther (1999) Metonymy in Language and Thought. Amsterdam: John Benjamins.
- Rheindorf, Markus (2004) The Multiple Modes of Dirty Dancing. Teoksessa Eija Ventola, Charles Cassily & Martin Kaltenbacher (toim.) Perspectives on Multimodality. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Sandberg, Otso (2008) Syrjäytyneistä huolehtimassa. Syrjäytymisen biopoliittinen rationaalisuus Helsingin Sanomien pääkirjoituksissa. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Sandberg, Otso (2011) Hallittu syrjäytyminen. Miten syrjäytymisestä muodostui lähes jokaiseen meistä ulottuva riski? Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Schrover, Marlou & Schinkel, Willem (2014) The Language of Inclusion and Exclusion in Immigration and Integration. New York: Routledge.
- Sen, Amartya (2000) Social Exclusion: Concept, Application, and Scrutiny. Social Development Papers No. 1. Manila: Asian Development Bank.
- Shinohara, Kazuko & Matsunaka, Yoshihiro (2009) Pictorial Metaphors of Emotion in Japanese Comics. Teoksessa Charles Forceville & Eduardo Urios-Aparisi (toim.) Applications of Cognitive Linguistics. Multimodal Metaphor. Berliini: Mouton de Gruyter, 265–293.
- Skeggs, Beverley (2014) Elävä luokka. Suomentaneet Lauri Lahikainen & Mikko Jakonen. Tampere: Vastapaino.
- Stockwell, Peter (2002) Cognitive Poetics: An Introduction. Lontoo: Routledge.
- Stöckl, Hartmut (2004) In between modes. Language and image in printed media. Teoksessa Eija Ventola, Charles Cassily & Martin Kaltenbacher (toim.) Perspectives on Multimodality. Amsterdam: John Benjamins, 9–30.
- Tennilä, Meri (2008) Pois maasta, pois syrjäytymisestä. EU:n nuorten vapaaehtoistyöohjelman hallinnan analyttistä tarkastelua. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Thibault, Paul (2000) The Multimodal Transcription of a Television Advertisement: Theory and Practice. Teoksessa Anthony Baldry (toim.) Multimodality and Multimediality in the Distance Learning Age. Campobasso: Palladino Editore, 311–385.
- Turner, Victor (2007) Rituaali. Rakenne ja communitas. Suomentanut Maarit Forde. Helsinki: Suomen antropologinen seura.
- Turunen, Mikko (2010) Haarautuvat merkitykset. Puukuvasto Lassi Nummen lyriikassa. Tampere: Tampereen Yliopistopaino.

Urios-Aparisi, Eduardo (2009) Interaction of Multimodal Metaphor and Metonymy in TV Commercials: Four Case Studies. Teoksessa Charles Forceville & Eduardo Urios-Aparisi (toim.) Applications of Cognitive Linguistics. Multimodal Metaphor. Berliini: Mouton de Gruyter, 95–117.

Van Gennep, Arnold (1960) The Rites of Passage. Lontoo: Routledge.

Whittock, Trevor (1990) Metaphor and Film. Cambridge: Cambridge University Press.

Winston, Brian (1995) Claiming the Real. The Documentary Film Revisited. Lontoo: British Film Institute.

Wuss, Peter (2009) Cinematic Narration and Its Psychological Impact: Functions of Cognition, Emotion and Play. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

## 1.2. Artikkelit

Bourne, Jill & Jewitt, Carey (2003) Orchestrating Debate. A Multimodal Analysis of Classroom Interaction. Reading: Literacy and Language 37:2, 64–72.

Camara, Sakile & White, Theresa (2009) Deconstructing Ideological Notions of Otherness in Far from Heaven. Interactions: Studies in Communication and Culture 1:3, 391–409.

Cameron, Lynne (2007) Confrontation or Complementarity? Metaphor in Language Use and Cognitive Metaphor Theory. Annual Review of Cognitive Linguistics 5:1, 107–135.

Castaldi, Jacopo (2007) A Genre Analysis of Michael Moore's Documentary Fahrenheit 9/11. <http://hdl.handle.net/1842/1913>. Viitattu 18.10.2015.

Coëgnarts, Maarten & Kravanja, Peter (2012) Visual and Multimodal Representation of Time in Film, or How Time is Metaphorically Shaped in Space. Image & Narrative 13(3)2012. [http://www.kravanja.eu/pdf\\_files/248-901-1-PB.pdf](http://www.kravanja.eu/pdf_files/248-901-1-PB.pdf). Viitattu 15.11.2015.

Cohen, Ted (1999) Identifying with Metaphor: Metaphors of Personal Identification. Journal of Aesthetics and Art Criticism 57:4, 399–409.

Comanducci, Carlo (2010) Metaphor and Ideology in Film. <http://theses.bham.ac.uk/1598/1/Comanducci11MPhil.pdf>. Viitattu 20.3.2016.

Downing, Laura Hidalgo & Kraljevic-Mujic, Blanca (2011) Multimodal Metonymy and Metaphor as Complex Discourse Resources for Creativity in ICT Advertising Discourse. Review of Cognitive Linguistics 9:1, 153–178.

Ewart, Jacqui & Snowden, Collette (2012) The Media's Role in Social Inclusion and Exclusion. Media International Australia 142(2012)1, 61–63.

Flowers, Rick & Swan, Elaine (2011) "Eating at Us": Representations of Knowledge in the Activist Documentary Film "Food. Inc." Studies in the Education of Adults, 43:2, 234–250.

- Forceville, Charles (2006) The Source-Path-Goal Schema in the Autobiographical Journey Documentary: McElwee, Van der Keuken, Cole. *New Review of Film and Television Studies* 4:3, 241–261.
- Forceville, Charles (2012) Pictorial and Multimodal Metaphor in Fiction Film <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/cforceville5.pdf>. Viitattu 1.12.2015.
- Forceville, Charles & Renckens, Thijs (2013) The ‘Good is Light’ and ‘Bad is Dark’ Metaphor in Feature Films. *Metaphor and the Social World* 3:2, 160–179. <http://dare.uva.nl/document/2/136782>. Viitattu 10.3.2016.
- Gentner, Dedre & Bowdle, Brian (2001) Convention, Form and Figurative Language Processing. *Metaphor and Symbol* 16:3, 223–47.
- Hrushovski, Benjamin (1984) Poetic Metaphor and Frames of Reference. *Poetics Today* 5:1, 5–43.
- Kappelhoff, Hermann & Müller, Cornelia (2011) Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and in Feature Film. *Metaphor and the Social World* 1:2, 121–153.
- Kimmel, Michael (2005) From Metaphor to the “Mental Sketchpad”: Literary Macrostructure and Compound Image Schemas in *Heart of Darkness*. *Metaphor and Symbol* 20:3, 199–238.
- Koller, Veronika & Davidson, Paul (2008) Social Exclusion as Conceptual and Grammatical Metaphor: A Cross-genre Study of British Policy-Making. *Discourse Society* 19:3, 307–331.
- Kövecses, Zoltan (2008) Conceptual Metaphor Theory. Some Criticism and Alternative Proposals. <https://benjamins.com/#catalog/journals/arcl.6.08kov/details>. Viitattu 12.10.2015.
- Lemke, Jay (2002) Travels in Hypermodality. *Visual Communication* 1(2002)3, 299–325. <http://hem.bredband.net/sigrunr/lemke02hyper.pdf>. Viitattu 25.9.2015.
- Lemke, Jay (2011) Doing Multimedia Analysis of Visual and Verbal Data: A Guide. <http://www.jaylemke.com/storage/Doing%20Multimedia%20Analysis%20of%20Visual%20and%20Verbal%20Data.pdf>. Viitattu 20.10.2015.
- Macdonald, Myra (2011) British Muslims, Memory and Identity. Representations in British Film and Television Documentary. *European Journal of Cultural Studies* 14:4, 411–427.
- MacLeod, Lewis (2011) “A Documentary Style Film”. *Borat and the Fiction/Nonfiction Question*. *Narrative* 19:1, 111–132.
- Martinec, Radan & Salway, Andrew (2005) A System for Image–text Relations in New (and Old) Media. *Visual Communication* 4:3, 337–371.
- McNeill, Donald (2008) The Hotel and the City. *Progress in Human Geography* 32:3, 383–398.

Musolff, Andreas (2006) Metaphor Scenarios in Public Discourse. *Metaphor and Symbol* 21:1, 23–38.

Musolff, Andreas (2012) The Study of Metaphor as Part of Critical Discourse Analysis. *Critical Discourse Studies* 9:3, 301–310. <http://dx.doi.org/10.1080/17405904.2012.688300>. Viitattu 2.2.2016.

Olorunda, Tolu (2011) Heroes and Myths. On Davis Guggenheim’s Superman. *Review of Education, Pedagogy & Cultural Studies* 33:2, 161–212.

Ortiz, María (2011) Primary Metaphors and Monomodal Visual Metaphors. *Journal of Pragmatics* 43:6, 1568–1580.

Ortiz, María (2014) Visual Manifestations of Primary Metaphors Through Mise-en-scène Techniques. *Image & Narrative* 15(2014)1. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/454/337>. Viitattu 14.4.2016.

Pragglejaz group (2007) MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse. *Metaphor and Symbol* 22:1, 1–39.

Römpötti, Tommi (2008) “Voiks mikään enää pysäyttää meitä?” Tie, vapaus ja Foucault’n heterotopia. *Lähikuva* 21:1, 26–41.

Steen, Gerard (2011) The Contemporary Theory of Metaphor – Now New and Improved! *The Review of Cognitive Linguistics* 9:1, 26–64.

Stibbe, Arran (2013) The Corporation as Person and Psychopath. *Multimodal Metaphor, Rhetoric and Resistance. Critical Approaches to Discourse Analysis Across Disciplines* 6(2013)2, 114–136. [http://cadaad.net/files/journal/CADAAD%202013\\_Stibbe.pdf](http://cadaad.net/files/journal/CADAAD%202013_Stibbe.pdf). Viitattu 30.3.2016.

Urios-Aparisi, Eduardo (2010) The Body of Love in Almodóvar’s Cinema: Metaphor and Metonymy of the Body and Body Parts. *Metaphor and Symbol* 25:3, 181–203.

Werth, Paul (1994) Extended Metaphor: A Text World Account. *Language and Literature* 3:2, 79–103.

Zhong, Chen-Bo & Leonardelli, Geoffrey (2008) Cold and Lonely. Does Social Exclusion Literally Feel Cold? *Psychological Science* 19(2008)9, 838–842. <http://rady.ucsd.edu/faculty/seminars/2009/papers/zhong-cold.pdf>. Viitattu 1.5.2016.

### **1.3. Muut lähteet**

Helsingin Sanomat (23.2.2015) Syrjäytyneestä nuoresta jopa 170 000 euron terveyslaskut vuodessa. Uutinen.

Suominen, Tapio (1980) Täältä tullaan elämä.

Suutari, Virpi (2001) Joutilaat.

Suutari, Virpi (2013) HILTON! Täällä ollaan elämä.

Yhteiskuntapolitiikka (3/2015) Syrjäytyminen on polku, jonka voi katkaista. Pääkirjoitus.

YLE Häme (21.3.2012) Kymmenentuhannet kadonneet nuoret presidentti Niinistön huolena. Uutinen.

YLE (1.1.2014) Tutkimus: Syrjäytyminen alkaa jo kohdussa. Uutinen.